

# 朱光潛與康德美學的對話

## 朱光潛美學思想的演進

政治大學國關中心副研究員

熊自健

### 一、前言

在中共奪取政權之前，朱光潛是中國最著名的美學家，他曾匠心獨運地評介西方主要的美學流派，希望能「移西方美學之花接中國儒家傳統之木」（註1）。中共政權成立後，朱光潛經過中共思想改造而成爲一個馬克思主義者（註2），爾後他努力運用馬克思主義的觀點對西方美學作出新的探討和評價，撰寫出中文世界第一部「西方美學史」。本文想僅就朱光潛前後分別論述的康德美學來考察其思想發展與變化。筆者之所以不選取與朱光潛美學思想密切相連的克羅齊美學作爲研析的焦點，是因爲朱光潛本人已經明白地交待他與克羅齊美學的關連：首先是恭順地跟著克羅齊走（「文藝心理學」初稿）；繼而對他的「藝術即直覺」這個定義所否定的東西開始懷疑，想法彌補他的漏洞，由於沒有放棄「藝術即直覺」的基本定義，弄得矛盾百出（「克羅齊哲學述評」）（註3）。同時，朱光潛也詳細檢討了他以繼承克羅齊的衣鉢並加以「補苴罅漏」的各種錯誤，並以馬克思主義的眼光來看克羅齊的功過（註4）。在朱光潛不斷反覆梳爬他與克羅齊的關係後，筆者並沒有多少新見來重新咀嚼這段思想姻緣。此外，筆者也無法以根植於朱光潛心靈的尼采美學來探討其思想的發展與變化，因爲朱光潛後期的著譯工作中有意地忽略尼采（註5），毫不著墨，使我們沒有論證的根據。因此筆者想以影響朱光潛思想頗大的

康德美學作爲焦點，從朱光潛前後（以一九四九年爲界）對康德美學的評論來考察其思想的發展與變化。

### 一一、朱光潛前期論康德美學

在朱光潛前期思想中是把康德美學當成形式派美學的開山祖師，並且是從克羅齊的眼光來解讀康德的美學。朱光潛自敘道：「我由於學習文藝批評，首先接觸到在當時資產階級美學界占統治地位的克羅齊，以後又戴著克羅齊的眼鏡去看康德、黑格爾、叔本華、尼采和柏格森之流（註6）。」因此，在朱光潛前期思想中並沒有深入理解康德美學體系，而是把康德附庸在克羅齊之下，強調的是克羅齊如何繼承康德，把康德所提出美感經驗爲一種「無所爲而爲的觀賞」，發展爲更爲圓滿的「形相直覺」說等等。

此外朱光潛更坦然地說出他從接受形式派美學到懷疑克羅齊，以至意圖補苴罅漏形式派美學而形成一套調和折衷新唯心主義美學思想的歷程與立場；他說：

「從前，我受從康德到克羅齊一線相傳的形式派美學的束縛，以爲美感經驗純粹地是形象的直覺，在聚精會神中我們觀賞一個孤立絕緣的意象，不旁遷他涉，所以抽象的思考、聯想、道德觀念等都是美感範圍以外的事。現在，我覺察人生是有機體；科學的、倫理的和美感的種種活動在理論上雖可分辨，在事實上卻不可分割開來，使彼此互相絕緣。因此，我根本

反對克羅齊派形式美學所根據的機械觀，和所用的抽象的分析法。……我兩次更改初稿（「文藝心理學」），都以這個懷疑形式派的態度去糾正從前尾隨形式派所發的議論。我對於形式派美學並不敢說推倒，它所肯定的原理有許多是不可磨滅的。它的毛病在太偏，我對於它的貢獻只是一種「補苴罅漏」。（註7）

在此朱光潛不僅僅說明他對於康德美學的認識是從克羅齊形式派美學而來，康德是此派的開山祖師；同時朱光潛也表明了他並不能滿意形式派美學把美感經驗獨立於道德、名理、人生之外的基本立場，對它進行「補苴罅漏」。朱光潛所謂的「補苴罅漏」就是博採唯心主義美學大師眾家之長，在各種對立的藝術流派和藝術理論之間，求同存異，析衷調和，以「批判」和「綜合」的方法形成一套美學思想（註8）。也正是由於朱光潛洞察出形式派美學的弊端，想要以補苴罅漏的方式來建構自己的美學思想，因此他對於康德的美學思想也就沒有盡心地去進行系統性評介，更不會用心地去思索康德美學在康德哲學體系中的位置與作用，只對康德美學中他能夠接受的論點加以零散地評論，以嵌入他「補苴罅漏」的美學思想之中。

當我們瞭解了朱光潛補苴罅漏形式派的立場之後，我們可以看看朱光潛前期是如何論述康德的美學。首先朱光潛認為康德在美學上的最大貢獻是提出美感經驗為一種「無所為而為的觀賞」（disinterested contemplation）：「無所為而為」指不帶實用目的，不用意志，不涉慾念；「觀賞」指心領神會，不涉抽象的思考，就是克羅齊所說的直覺；康德的「無所為而為的觀賞」也就是康德所謂「美感經驗的特征是直覺」。不過朱光潛認為克羅齊的說法比較圓滿，因為它同時兼顧到美感經驗中我與物兩方面；就我說，美感經驗的特征是直覺，就物說，它的特征是形相；而康德偏重「我」這一方面（註9）。接著朱光潛從康德解析「無所為而為的觀賞」中，強調康

德所開出的形式美學派不僅認為美感為一超越功利的考量，而且從美感經驗的分析證明藝術和道德是兩種不同的活動。朱光潛指出康德到克羅齊一脈相承的唯心主義美學認為道德是實用的，起於意志的；美感經驗是直覺的，不涉意志慾念的，像遊戲一樣，它是剩餘精力的自由流露，是「無所為而為的觀賞」，所以與道德實用無關。這個道理克羅齊說得最明白，他在「美學綱要」裡說：「藝術不是意志活動所產生的。造成好人的善良意志不能造成一個藝術家。它既然不是意志活動所產生的，就與道德上的分別無關。」朱光潛指責這種說法犯了兩項錯誤：(1)美感經驗是純粹的形象的直覺，是一種短促的、一縱即逝的活動；而藝術的完成則需要長時期堅持的努力。美感經驗只能有直覺而不能有意志及思考；整個藝術活動卻不能不用意志和思考。在藝術活動中，直覺和思考更遞起伏，進行軌跡可以用斷續線表示。形式派美學在這條斷續線中取出相當於直覺的片段，以為它是孤立無緣的，看見在這片刻直覺中文藝與道德無直接關係，便以為在整個的藝術活動中道德問題也不能闖入，這未免是以偏概全，不合邏輯。(2)生命不是機械，部分之和不一定等於全體，因為此外還有全體所特有的屬性。因此文藝與道德不能無關，因為「美感的人」和「倫理的人」共有一個生命。形式派美學把「美感的人」從整個有機生命分割出來犯了機械觀和分析法的毛病。（註10）。

從以上朱光潛對康德「無所為而為的觀賞」的論述中，我們明顯地看到朱光潛以康德美學來帶出克羅齊美學，認為他們是一脈相承，而由克羅齊集其大成，結穴於克羅齊。而值得注意的是朱光潛並沒有完全接受康德與克羅齊美學的基本觀點——美感經驗中全在欣賞形相而不旁遷他涉，而是修正為美感經驗的一剎那是如此，而在美感經驗的一前一後，名理的判斷、道德人格的修養等都對美感產生重大的影響（註11）。其次朱光潛認為關於美的見解，可以粗分為兩類。一類是

信任常識者所堅持的，著重客觀的事實，以為美全是物的一種屬性，藝術美也還是一種自然美，物自身本來就有美，人不過是被動的鑒賞者。一類是唯心派哲學家所主張的，著重主觀的價值，以為美是一種概念或理想，物表現這種概念或理想，才能算是美，而美並非事物本身的屬性，它只存在觀賞者的心靈。這兩種說法都很難成立；如果美全在物，則物之美者人人應覺其為美，藝術上的趣味不應有很大的分歧；如果美全在心，則美成爲一種抽象的概念，它何必附麗於物，而且在實際上，我們審美並不想到任何抽象的概念。

接著朱光潛認爲應超出主觀與客觀兩派關於美的見解，而康德美學的高明之處就是在康德同時顧到美的客觀性與主觀性兩方面。朱光潛指出康德美學可以用二條原則概括起來：(1)美感判斷與名理判斷不同，名理判斷以普遍的概念爲基礎，美感判斷以個人的目前感覺爲基礎，所以前者是客觀的，後者是主觀的。(2)一般主觀的感覺完全是個別的，隨人隨時而異。美感判斷雖然是主觀的，同時卻像名理判斷有普遍性和必然性。這種普遍性和必然性純賴感官，不借助於概念。物使我覺其美時，我的心理機能（如想像、知解等）和諧地活動，所以發生不沾實用的快感。一人覺得美的，大家都覺得美（即所謂美感判斷的必然性和普遍性），因爲人類的心理機能大半相同。康德超出一般美學家，因爲他抓住問題的難點，知道美感是主觀的，憑借感覺而不假概念的；同時又不完全是主觀的，仍有普遍性和必然性（註12）。

繼而朱光潛批評：由於康德把美感經驗中的心當成被動的感受者而走到極端的形式主義。康德把美分爲「純粹的」(pure beauty) 和「有依賴的美」(dependent beauty) 兩種。「純粹的美」只在顏色、線形、聲音諸原素的諧和的組合中見出。這種美的對象完全是一種不具意義的模型(pattern)。我們看這模型時，心靈的活動最自由、不受真、善、效用、目的

種種觀念的限制。最好的例是不表物形的阿拉伯式的圖案、音樂、雲彩、瀑布、星辰等。「有依賴的美」則於形式之外別具意義，使人由形式旁遷到意義上去。我們贊美一匹馬，因爲它活潑、雄壯、輕快；贊美一棵橡樹，因爲它茂盛、挺拔、堅強。這些觀念都是由實用生活得來的，因如此等類的性質而覺得一種事物美，那種美就不是純粹的而是有依賴的。依康德看，除了不表物形的圖案畫，刺繡、建築、磁器、音樂之外，藝術作品大半是摹仿的。它們的價值不外在摹仿是否逼真以及所摹仿的事物性質是否在生命上有價值兩點見出。這種價值都是外在的，實在不足作爲憑斷作品本身美醜的依據。康德偏重形式，而成爲形式派美學的始祖（註13）。朱光潛指出康德之所以偏重形式，是因爲康德認爲心對美的形象，和視覺器官對美的顏色一樣，只處於感受的地位；這種感受是直接的，所以康德走到極端的形式主義，以爲只有音樂與無意義的圖案畫之類，純以形式直接打動感官的東西才能有「純粹的美」，至於帶有實用聯想的自然物和模仿自然的藝術都只能具有「依賴的美」，因爲它們不是純粹由感官直接感受而要借助於概念的。這種學說把詩、繪畫：：一切佔有意義或實用聯想的藝術以及大部分自然都擯諸「純粹的美」範圍之外，顯然不甚圓滿。康德之所以走到極端的形式主義者，由於把美感經驗中的「心」看作被動的美感者（註14）。

於是朱光潛提出修正的意見，認爲美不僅在物，亦不僅在心，它在心與物的關係上面；但這種關係並不如康德和一般人想像的，在物爲刺激，在心爲感受；它是心借物的形象來表現情趣。世間並沒有天生自在、俯拾即是的美，凡是美都要經過心靈的創造。我們在美感經驗中，我們須見到一個意象或形象，這種「見」就是直覺或創造；所見到的意象須恰好傳出一種特殊的情趣，就是審美或欣賞。創造是表現情趣於意象，可以說是情趣的意象化；欣賞是因意象而見情趣，可以說是意象的

情趣化。美感是情趣意象化或意象情趣化時心中所覺到的「恰好」的快感。(註15)。

總結上述，我們可以清楚地看出，在朱光潛的前期思想中他是以前述的方式來論述康德美學，重點在康德「無所為而為的觀賞」和「形式主義」的美學觀點。朱光潛沒有完全接受康德這兩項美學觀點，而是採取其合理之處而加以修正，補苴罅漏地提出自己的美學思想來。因此，我們無法從中理解到康德美學思想體系，以及康德美學在康德哲學系統中的位置與作用，也不能更深入瞭解康德美學的獨創性；我們只能欣賞朱光潛如何吸收康德美學中的若干觀點補苴罅漏地發展出自己的美學思想。

### 三、朱光潛後期論康德美學

中共政權成立後，朱光潛經歷中共的思想改造，努力學習馬克思主義，成爲一個馬克思主義者，並對他過去所接受的西方資產階級美學思想進行一些分析與批判。一九六三年朱光潛出版「西方美學史」，表現出他經過重新學習之後，努力運用馬克思主義的觀點對西方美學所作的新的探討和評價。朱光潛指出此一工作的艱巨：

「從馬克思主義觀點來研究美學史，就不能把美學史看作一門孤立的科學，而是要把它看作全部文化發展中一個有機的組成部分，並且看作過去經驗與現實需要密切相關的統一體。它需要社會發展史，文藝和哲學等方面的知識基礎，還需要對當前文藝和審美教育中一些活的問題的親切認識和關切。這種工作的艱巨是一個嚴峻的事實。我們把它指出來，用意並不在使初學者望洋興嘆，而是要使他們在制訂長期研究計劃時心中有數，按照自己的具體條件，把必須掌握的知識有計劃地逐漸積累起來。這不是一蹴而就的工作，也不是任何個人所能單獨勝任的工作，它還有待於全體美學界的長期不懈的有計劃的通

力協作。(註16)」

朱光潛依據他所理解的馬克思主義認識到以馬克思的觀點來撰寫西方美學史的艱巨，但他認爲只要美學界能按照個人的具體條件和所掌握的知識，可以逐漸累積成果，精益求精，通力協作地完成此一工作。因此朱光潛願意以他不成熟的馬克思主義做此一工作的開路先鋒。一九七九年，朱光潛修改「西方美學史」的「序論」和「結束語」，深化馬克思歷史唯物主義的方法論及其美學觀，並自述其學習馬克思主義的甘苦的體會：

「編者在參加過幾年全國範圍的美學討論批判的基礎上著手編寫這部教材時，也曾立志要從馬克思主義出發，但是對這項任務的艱巨性估計很不足。自以爲只要抓住經濟基礎決定上層建築和意識形態而上層建築和意識形態對經濟基礎也起反作用這個總綱就行了。在實際運用這個總綱時，就先試圖確定所涉時期的社會類型，看它是奴隸社會，封建社會，還是資本主義社會，然後就設法說明該時期的文藝和文藝思想如何聯繫到該社會類型。但是這樣進行下去，就愈來愈認識到這種貼標籤的簡單化辦法恰恰是違反馬克思主義的。(註17)」

朱光潛引經據典地論述他對馬克思主義的新理解，並自謙地說：「認識到自己對馬克思主義還學得不夠，對嚴格運用唯物史觀所絕對必須的文化知識和專業資料都還太貧乏」；「如果在這部著作上面貼上馬克思主義這樣光榮的標籤，那就未免把思想研究工作看得太輕易了。(註18)」。儘管朱光潛一再表示他的馬克思主義尚未學好，但他也一直努力運用馬克思主義的觀點重新理解西方美學，「西方美學史」的康德章就是最好的例證，它充份地道出朱光潛在馬克思的啓示下，如何全面深入探討康德美學，提出新的詮釋。

#### (一)康德的思想體系與「判斷力批判」

首先朱光潛從康德的思想體系論起，這是從前朱光潛未曾

深思與著墨的。朱光潛指出康德雖生在啓蒙運動的高潮中，他的思想基本上卻是與啓蒙運動背道相馳。他承認神、靈魂不朽、自由意志之類傳統概念都是無法證實的，卻又主張爲著實踐道德活動具有最高的指導原則，還必須假定它們的存在。他雖然承認物自體的存在，承認物質世界是經驗和感性知識的來源，卻又認爲要使知識可能，就必須假定人心中先天就有一些

先驗範疇，而知識所能達到的只是現象不是本體或物自體，本體卻是不可知的。所以他在哲學上的基本立場是以主觀唯心主義爲主要方面的二元論、不可知論以及理性化的有神論。但是康德思想中也有一些積極因素，例如他關於天才、自由、主觀創造、人性尊嚴的見解，這些見解符合當時資產階級個性發展的要求又促進了啓蒙運動，起了推動歷史前進的作用。同時康德又處在理性主義和經驗主義尖銳衝突鬥爭中，他企圖從主觀唯心主義的基礎上來調和理性主義與經驗主義。康德的總目的是在知、情、意三方面（即在認識論、倫理學、美學）都要達到理性主義與經驗主義的調和。康德承認知、情、意三方面彼此互相聯繫，而在研究中卻把它們嚴格割裂開來，分別進行研析。康德的第一部「純粹理性批判」專研究知的功能，推求人類知識在什麼條件之下才是可能的；第二部「實踐理性批判」專研究意志的功能，研究人憑什麼最高原則去指導道德行爲；第三部「判斷力批判」專研究情感的功能，尋求人心在什麼條件之下才感覺事物美和完善。這三大批判合在一起就組成了一套完整的體系。康德以「先驗綜合」來調和理性主義與經驗主義。推論的方式是：沒有先驗的理性因素，經驗知識、實踐道德和審美活動都不可能。康德在表面上對感性和理性並重，所側重的還是理性。康德從來沒有考慮到：沒有感性經驗的基礎，理性認識、實踐道德和審美活動是否可能。由於偏重理性主義，康德的方法雖號稱批判而實際上還是教條主義的，因爲批判據康德的瞭解是反對假設，而三大批判最後都還建立在

假設之上：「純粹理性判斷」建立在「物自體」的假設上，「實踐理性批判」建立在「神、靈魂不朽和意志自由」的假設上，「判斷力批判」建立在「共同感覺力」和「目的」的假設上，而整個體系則建立在一條中世紀流傳下來的神學教條上，即精神界與自然界的秩序彼此之間由於神意安排所見出的目的性（註19）。

朱光潛交待過康德的思想背景及其哲學體系後，才進入康德的美學，指出康德美學在康德哲學體系中的位置與作用：康德的前兩個批判中，一個只涉及知解力和自然界的必然，一個只涉及理性和精神界的自由，各自成爲一個獨立封閉的系統，二者之間留下一條彷彿不可跨越的鴻溝，自然界的秩序和精神界的道德秩序彷彿彼此漠不相關。但是人的道德理想必須在自然界才能實現，精神界的道德秩序必須符合自然界的秩序，因此在此理論上就必須找到一個溝通二者的橋樑。經過長期的摸索，康德認爲「判斷力」就是所需要的橋樑。康德把判斷力分爲「定性判斷」和「反思判斷」，而「審美」和「審目的」的兩種判斷力都屬於「反思判斷」，都是對個別對象所起的感覺，而在對象是美或是完善的時候，這種感覺都是愉快的。這種判斷力既略帶知解力的性質（因爲涉及知解力的概念，這在審美判斷中是暗含的，而在審目的判斷中是顯露的），又略帶理性的性質（因爲目的本身就是一個理性概念），因此它在知解力與理性之間起橋樑作用。這與情感既略帶認識性質，又略帶意志性質，因而在認識與意志之間造成橋樑是一致的。這也和審美活動既見出自然界的必然，又見出精神界的自由，因而在這兩種境地之中造成橋樑是一致的。就是在這個意義上，「判斷力批判」填塞了「純粹理性批判」和「實踐理性批判」所留下來的鴻溝（註20）。

此外，朱光潛還說明康德如何在美學上完成經驗主義與理性主義的調和：英國經驗主義派把「美的」和「愉快的」等同

起來，審美活動只帶來感官的快感；德國理性主義派則把「美的」和「完善的」等同起來，審美活動只是一種低級認識活動，要涉及概念，儘管它還是朦朧的。康德認為這兩派都把美和相關的概念混淆起來，沒有認識到美自身應有的特質。他把審美活動歸於判斷力而不歸於單純的感官，這就反對經驗主義派的看法，他又認為審美判斷的主要內容是情感（快感）而不是概念，「完善」概念應歸在審目的判斷範圍裡，這就是反對理性主義派的看法。康德拿經驗主義派的快感結合理性主義派的「符合目的性」，這就形成他在美學領域的經濟主義與理性主義的調和（註21）。

## （二）康德對美的分析

繼而朱光潛從康德「判斷力批判」選出其中主要的美學觀點加以評析。首先是美的分析。康德在「判斷力批判」的第一節至第二十二節分析審美判斷和美的特質，他根據形式邏輯判斷的質、量、關係和方式四方面來分析審美判斷，其結論為：(1) 審美趣味是一種不憑任何利害計較而單憑快感或不快感來對一個對象或一種形象顯現方式進行判斷的能力。這樣一種快感的對象就是美的。(2) 美是不涉及概念而普遍地使人愉快的。(3) 美是一個對象的符合目的性的形式，但感覺到這形式美時並不憑對於某一目的的表現。(4) 凡是不憑概念而被認為必然產生快感的對象就是美的。由於康德通過嚴謹的論證得出這四點結論，因此朱光潛也該依據康德的理路——論述（註22）。朱光潛最後總結康德對美的分析為：審美判斷是對象的形式（不是存在）所引起的一種愉快的感覺。這種形式之所以能引起快感，是由於它適應於人的認識功能，即想像力和知解力，使這些功能可以自由活動並且和諧合作。這種心理狀態雖不是可以明確地認識到的，卻是可以從情感的效果上感覺到的。審美的快感就是對於這種心理狀態的肯定，它可以說是對於對象形式與主

體認識功能的內外契合，見出宇宙秩序的巧妙安排（即主觀的符合目的性）所感到的欣慰。審美判斷不涉及慾令和利害計較，所以有別於一般快感和功利的以及道德的活動，它不是一種實踐活動；審美判斷也不涉及概念，所以有別於邏輯判斷，它不是一種認識活動；審美判斷不涉及明確的目的，所以與審目的判斷有別，美不等於完善。審美快感雖是個別對象形式在個別主體心裡所引起的一種私人的情感，卻有病普遍性和必然性，它可以普遍傳達的，是人就必然感到的，因為是人就具有「共同感覺力」，這「共同感覺力」既可在某一人身上起作用，就必然也能在一切人身上都起作用。審美判斷因此出現一系列的矛盾或二律背反的現象。它不涉及慾念和利害計較，不是實踐活動，卻產生類似實踐活動所產生的快感；它不涉及概念，不是認識活動，卻又需要想像力與知解力兩種認識功能的自由活動，要涉及一種「不確定的概念」或「不能明確說出的普遍規律」；它沒有明確的目的，卻又有符合目的性；它雖是主觀的，個別的，卻又有普遍性和必然性。最重要的還是它不單純是實踐活動而卻近於實踐活動，它不單純是認識活動而卻近於認識活動，所以它是認識與實踐之間的橋樑。符合審美判斷的上述條件就是純粹美，凡是在單純形式之外還涉及慾念、利害計較、概念和目的（即帶有內容意義）的美都只是依存美，但理想美只能是依存的（註23）。

朱光潛總結出康德對美的分析後，認為就康德個別論點來說，它們大半是前人久已提出過的，但康德比前人更充份地認識到審美問題的複雜性以及審美現象中的許多矛盾對立，而他的企圖不是忽視或否定矛盾對立的某一方面，而是使對立雙方達到調和統一。康德的獨創性在於把過去一些零散的甚至互相矛盾的觀點綜合成爲一個整體，納在一套完整的哲學系統裡面去。康德的「美的分析」的貢獻有：(1) 他把審美現象中的許多矛盾很清楚地指示出來，向後人指示出問題的複雜性。(2) 康德

鄭重提出美的本質或特性問題，一方面糾正了經驗派美感等於快感的看法，另一方面也糾正了理性派美等於完善的看法。真善美是既互相區別而又互相聯繫的，康德見到了這一點，只是對於聯繫說得不够清楚，而對於區別卻說得非常清楚，不免使人誤解他只著重它們之間的區別。(3)美感雖是一種感性經驗，卻有理性基礎，這個基本思想首先由康德特別突出地提出來，對後來黑格爾的美學觀點發生了有益的影響。(4)康德所強調的「共同感覺力」和美感的「普遍可傳達性」雖是根植於未經科學分析的人性論，卻也有它正確的進一步的一方面，即對於美感的社會性的重視。康德從社會的角度來看美感的普遍可傳達性，認為一個人的美感有無價值或有多大價值，就要看這種美感能否普遍傳達給旁人，供旁人共享。康德這種思想是健康的，正確的，只是由於資產階級社會文化日趨墮落，康德美學中這一方面被拋棄掉了。而康德美學的主要缺點是缺乏歷史發展觀點和鄙視從經驗出發去分析哲理問題，只在美感的社會性上流露出一點點歷史發展觀點和對經驗事實的信任。如果他朝這個方向發展，他的貢獻會大得多（註24）。

在朱光潛總結康德對美的分析中，我們可以清楚地看到朱光潛論述康德形式美學的特質時，特別用心提示康德美學在康德哲學體系中的位置與作用，這與他從前罅漏康德形式美學的立場與觀點大不相同。此外，更值得注意的是，朱光潛在馬克思的啓示下，提出許多對康德形式美學的新見解，指出康德在美學上的獨創性，突出康德「美感社會性」的意義，深刻地評判康德在審美問題上的功過，這些都是朱光潛重新發掘康德的研究成果。

### （三）康德對崇高的分析

接著朱光潛論述康德對「崇高的分析」：康德把審美判斷分為「美的分析」和「崇高的分析」兩部份並進行比較。康德

指出崇高和美都不僅是感官滿足，都不涉及明確的目的和邏輯的概念，都表現出主觀的符合目的性，而這種主觀符合目的性所引起的快感都必然的，可普遍傳達的。然而美感始終是單純的快感，觀賞者的心靈處在平靜安息狀態，崇高感卻由壓抑轉到興奮，觀賞者的心靈處在動蕩狀態。美可以說是對象，而崇高只能在主體的心靈，它比美更為主觀。美可以說在對象的形式，因為這樣形式彷彿經過設計安排，恰巧適合人的想像力與理解力的自由活動與和諧合作，因而產生快感；而崇高的對象在形式上卻彷彿和人的判斷力背道而馳，不適應人的認識形象的功能，不能由它的形式產生快感，正是這種不恰合，激發出人道德精神的力量，由痛感轉為快感。崇高又可分為數量的崇高與力量的崇高。數量的崇高特點在於對象體積無限大，力量的崇高特點在於對象引起恐懼又引起崇敬的那種巨大的力量或氣魄。在數量的崇高中，人的感性功能（想像力）不足以見到崇高對象的整體，理性功能就起來支援，就在這對象本身的無限大，見出它所要求的整體，理性功能彌補感性功能欠缺的勝利感。而力量崇高就對象來說，它一方面須有巨大的威力，另一方面這巨大的威力對於我們卻不能成爲支配力。就主觀心理反應來說，力量的崇高也顯示出相應的矛盾，一方面巨大的威力使它可能成爲一種「恐懼的對象」，另一方面它如果真正使我們恐懼，我們就會逃避它，不會對它感到欣喜，而事實上它卻使我們欣喜，這是由於它同時在我們心中引起自己足夠的抵抗力而不受它支配的感覺。這種抵抗力就是人的勇氣和自我尊嚴感，它使心靈在對自己的評估中提高到感到一種崇敬或驚羨。在恐懼與崇敬的對立中崇敬克服了恐懼，道德理性獲勝。因此，崇高不在自然而在人心境（註25）。

朱光潛「西方美學史」論述的康德崇高說，特別指出康德對「崇高的分析」修正了其形式學的觀點：康德在「美的分析」中所得到的關於純粹美的結論，基本上是形式主義的；美

只涉及對象的形式而不涉及它的內容意義、目的和功用；而在「崇高的分析」中，他卻不僅承認崇高對象一般是「無形式」的，而且特別強調崇高感的道德性質和理性基礎，這就是放棄了「美的分析」中的形式主義，「美在形式」轉變為「美是道德觀念的象徵」，美的基本要素畢竟是內容（註26）。此外，朱光潛還指出康德在「判斷力批判」中把有關天才、審美意象和藝術創作的討論都擺在「崇高的分析」裡，提出了許多非常有創見的分析，因此需要專節來評介之。

#### （四）康德論天才、審美意象與藝術創作

首先，朱光潛根據康德的原著來說明康德如何區分藝術與自然，藝術與學科，藝術與手工藝的分別，由此來說藝術的創造叫藝術。而詠諧、遊戲和藝術，都有相通之處，它們都標誌著活動的目的和生命力的暢通。生命就是活動，生命的樂趣也只有自由活動中才能領略到，美感也還是自由活動的結果。康德雖然把自由看作藝術的精髓，卻不把自由看成毫無拘束。精神界的自由和自然界的必然（規律）在藝術領域裡應該統一起來。康德說：「自然只有在貌似藝術時才顯得美，藝術也只有使人知其為藝術而又貌似自然時才顯得美」。自然貌似藝術，就是見出藝術的自由；藝術貌似自然，就是出自然的必然。藝術向自然摹仿的是它必然規律，自然向藝術摹仿的是它的自由和目的性。此外，朱光潛還特別指出康德把藝術看成與勞動對立。而從馬克思主義者所謂的共產主義社會來說，康德的這種說法是錯誤的，因為在共產主義社會裡，勞動將成為人生第一需要，亦即成為康德所理想的自由活動，它本身就會有藝術性、能給人以真正的美感。但是從康德所處的剝削的資產階級社會來說，他的看法卻是社會現實的真實反映，因為勞動在當時確實是強迫的活動而不是自由的活動，用馬克思的話來

說，它是異化了的勞動。馬克思對於勞動和藝術在資產階級社會裡互相脫節的看法正足以證明康德的藝術與勞動對立觀點是符合資產階級社會實際情況的。康德的錯誤在於把某一歷史階段中的勞動的性質加以普遍化（註27）。

在康德區分過藝術與自然、藝術與手工藝的分別，從而找出藝術的特質之後，康德認為「美的藝術要看作出自天才的藝術」，進一步挖出藝術創造的特質，提出有名的天才說。朱光潛先引述康德對天才所下的定義：「天才替藝術定規律的一種才能，是作為藝術家的天生創造才能。接著朱光潛指出康德認為藝術的規則不能從摹仿而來，是要具體地體現於作品本身，也就是說，要通過藝術家的天才在創造作品中來決定。在替藝術定規則時，天才一方面符合自然（由於天才本身就屬於自然），一方面也顯出創造的自由。天才替藝術製定的規則，也不能定成公式，作為方劑來應用，而是必須從作品中抽繹出來，旁人可以借這作品來考驗自己的才能，用它作為範本，目的不在摹仿而在追隨。這就是說從作品中窺見天才所製定的規則，不是通過對公式的掌握，而是通過對精神實質心神領會與從中所得潛移默化。能否做到這一點，這就是才能的考驗。自己須有天才，才可向天才學習，康德根據天才的不可摹仿性來看藝術和科學的分別。藝術不能通過摹仿去學習，科學卻可以通過摹仿去學習；只有在藝術的領域裡才有天才，在科學的領域卻沒有。牛頓可以把他的最重要的科學發明傳授給旁人，而荷馬卻無法教會旁人寫出他的那樣偉大的詩篇，因為他自己並不知道他的那些想像豐富思致深刻的意象是怎樣湧上他的心頭而集合在一起的。經過分析，康德把天才的特征總結為四點：（1）基本的特征是創造性，天才不是通過摹仿或套用規則來創作的；（2）其次是典範性，天才的作品必同時成為範本或評判的標準；（3）第三是自然性，天才不能科學地指出它如何產生作品，它是作為自然才為藝術定規律；（4）天才限於美的藝術領域，



自然通過天才定規則，只是為藝術而不是為科學，而為藝術定規律，也只限於美的藝術。後來康德又加上兩點，一點是強調想像力與知解力的自由協調，另一點是指天才與其說是見於形或審美的意象，無寧說是把審美意象描繪或表達出來（註28）。

復次，朱光潛指出康德把欣賞和創造看成對立的，因此把欣賞所憑的審美趣味和創造所憑的天才也看成對立的。康德在美的分析裡把形式提到獨尊的地位，在談到審美趣味和天才在藝術創造中的作用時，他仍然認為只有審美趣味才能使美的藝術作品具有形式，而天才卻沒有這種能力；天才所能做的只是向美的藝術作品提供豐富的材料，而這材料的加工和它的形式卻需要一種由學校訓練出來的才能，才可以運用得恰好能經過判斷力的考驗。審美趣味比天才來得更為重要，因為判斷力能使想像力與知解力協調，給天才引路，使豐富的思想具有明晰性和秩序，因而使思想具有穩定性，能博得長久普遍的贊賞，備旁人追隨，有助於不斷地促進文化。因此，在天才（想像力）與審美趣味（判斷力）不可得兼時，應該割愛的倒不是審美趣味而是天才。這些話的總論點是天才供給材料而審美趣味決定形式，藝術形式比內容重要，所以審美趣味仍比天才重要。這種論點與康德在美的分析中所表現的形式主義傾向仍是一致。的。矛盾在於他在分析天才時一直強調天才的優越性，但是他同時又把天才看作次於審美趣味，彷彿是可有可無的。矛盾的根源在於（1）康德把天才窄狹化到想像力，把它看作和判斷力與知解力都是對立的（因此他得出科學領域裡沒有天才的荒謬結論）。（2）他對想像力的瞭解是不澈底的、不正確的。他一方面說想像力是一種強大的能力，能根據現實自然所提供的材料，創造出彷彿是一種第二自然來；另一方面卻又說天才（想像力）只能向美的藝術作品提供豐富的材料，至於形式則有待於審美趣味。應該指出：根據自然提供的材料創造第二自然，和向作品提供材料不應看作是一回事，材料（內容）不應看作可以

和形式分開，想像力不應看作僅表現在提供材料上而不同時也表現在鑄造形式。康德的病根在於形式和內容割裂。康德在天才與審美趣味問題上所表現的徘徊和矛盾也可以看作他對於浪漫主義與新古典主義的態度上的徘徊和矛盾。新古典主義側重藝術形式與審美趣味（理性、判斷力）；浪漫運動側重內容與天才（想像力）。康德處在新古典主義與浪漫運動交替的時代，康德的意圖是傾向辯證的，但是他處處只見出對立沒有達到真正的統一。這些矛盾反映出當時資產階級的不徹底性和時代的過度性（註29）。

此外康德還提到過「天才不過是表達審美意象的功能」。朱光潛從三方面來疏解康德「審美意象」的意義：（1）就成因說，審美意象是由想像力形成的，但是也要根據理性觀念（超經驗界的，例如永恆、創世、神、自由、靈魂不朽等；經驗界的，例如死亡、罪惡、堅強、寧靜等）。形成審美意象的想像力是創造的想像力，不同於復現的想像力。復現的想像力主要根據對經驗的記憶，根據經驗的聯想律來把從自然界所吸取的材料（印象）復現出來。創造的想像力則除此以外，還要根據更高的理性原則，來把從自然界所吸取的材料加以改造，使它具有新的生命，成為第二自然，這才是藝術。這樣由創造的想像力所造成的形象顯現才是審美的意象。（2）就性質說，審美意象是理性觀念的感性形象。就其為感性形象來說，它是個別的，具體的；就其顯現出理性觀念來說，它卻帶有普遍性，因而帶有高度的概括性。一個理性觀念（例如永恆）可以有無窮的感性形象來顯現它，其中卻沒有那一個足以充份地顯現它，而配稱為「審美意象」那一種感性形象卻具有在可能範圍內的最高度的顯現力，能把既定的理性觀念在可能範圍內最完滿地最充份地顯現出來，它在顯現理性觀念中所達到的高度是一般自然事物所不能達到的。所以它是理想，也是第二自然。（3）由於具有最高度的概括性，審美意象在作用上能以有盡之言（個別具體形

象)表達出無窮之意(理性觀念內容以及可能引起的無數有關的思致),能引人從有限到無限,從感性世界到超感性世界;能使人感覺到超越自然限制的自由。經這番疏解後,朱光潛認為康德所說的審美意象正是藝術典型,康德的獨創性在於兩點:第一,他突出地提出典型的理性基礎,而且把這理性基礎結合到精神的自由、道德觀念以及隨浪漫運動發展出來的人道主義概念,因而賦予典型以更深廣的內容;使美和善統一起來。其次,在明確地肯定典型的個別性與具體性的同時,康德提出「最高度」的概念,典型在表現能力上,即在概括性和暗示性上,要達到可能的最高度,應該是既根據自然而又超越自然的第二自然。這個觀點一方面強調藝術的豐富性,另一方面也強調藝術的創造性。這是與浪漫運動的藝術理想相符合的(註30)。

以上朱光潛對康德論天才、審美意象和藝術創作等問題的評述,是朱光潛經過馬克思主義思想改造後才挖掘出來的新見解,這些論點是朱光潛前期著作中所忽視的。

### (五)康德美學的評價

朱光潛在前期著作中一直從克羅齊的眼光來理解康德,評論其功過,並從事補苴罅漏的工作。朱光潛經過馬克思主義的改造後,重新全面深入研討康德美學,提出嶄新的評價來。

朱光潛指出,康德處在近代西方哲學發展中的關鍵性的轉折點,因此過去的各種美學流派和美學觀點都向他這兒匯集攏來。就個別的論點來說,大半是由過去繼承來的,他的獨創性在於把過去一些零散的甚至互相矛盾的觀點綜合成一個整體,納在一套完整的系統裡面去。正因此,所以康德美學的特點就是充滿矛盾,以及試圖調和這些矛盾的努力。在西方美學經典著作中没有哪一部比「判斷力批判」顯示出更多的矛盾,也没有哪一部比它更富啓發性。不理解康德,就不可能理解近代

西方美學的發展。他的毛病在於企圖在各種對立中尋求統一,卻沒有達到真正的統一,只做了調和與嵌合。他的思想是趨向辯證的,他指出的統一方向基本上也是正確的。後來歌德、席勒和黑格爾等人所發展出來的美學觀點,也正是朝著康德美學所指出的這個方向走。這個在西方美學史上不小的功績,使康德為德國古典美學的開山祖師(註31)。朱光潛這個評論是深刻而允當的。

此外,朱光潛還特別指出康德美學常遭誤解,力求全面正確理解康德美學,給予公允的評價;在一般美學史中,康德常被指責為形式主義的宣揚者,而近代資產階級無論在藝術實踐還是在美學理論方面,都日益走向形式主義的極端,有些人把這個現象也追溯到康德的影響。這種估價在很大程度上起於誤解或曲解。資產階級的讀者往往只注意到「美的分析」部份而没有充份注意到全書的後部份,就連對「美的分析」部份也只注意到康德所否定的東西(如美不涉及慾念、利害計較、目的、概念等),而没有充份理解康德所肯定的東西(例如美的理性基礎和普遍有效性);只注意到純粹美與依存美的嚴格區分,没有充份認識到康德從來沒有把純粹美看作理想美,恰恰相反,他說理想美只能是依存美。資產階級的學者只吸收康德美學觀點中投其所好的部份,拋棄了合理的部份,這正反映出資產階級社會中的藝術被迫脫離現實以及審美趣味的墮落,主要責任不能說是在康德。但是康德也不能完全辭其咎,因為他的美學思想確實顯出深刻的矛盾,最突出的矛盾是他從「美在形式」轉到「美是道德精神的表現」。在「美的分析」部份,康德專就審美判斷的形式去分析美,所以得出「美只在形式」的結論;在「崇高的分析」部份,他側重從內容意義方面去分析崇高和藝術創造,發現美的最基本要素還是在人道主義的內容,所以得出「美是道德精神的表現」的結論。而康德全書的重點顯然在後部份(註32)。這段話也正是朱光潛回顧從前評論

康德美學所犯的錯誤與曲解，不具名地提出自我批判。

## 二、結語

從以上朱光潛前後對康德美學的論述，我們可以清楚地看出朱光潛思想的發展與變化。在朱光潛的前期著作中，一直是把康德當成形式派美學的開山祖師，從克羅齊的眼光來理解康德美學，強調康德「無所為而為觀賞」與「形式美學」觀點，並認為形式派美學太偏，只重審美經驗的一刹那，忽視了藝術創作活動的全部歷程，從而把與藝術創作密切相關的道德修養、人格風範、名理判斷等都割裂出審美經驗之外，朱光潛企圖補苴罅漏這個偏向，認為在美感經驗的前後，道德、人格、名理都有其影響力。

朱光潛在中共政權的壓力下，經歷思想改造運動，學習馬克思主義而成為一個馬克思主義者。在馬克思的啓示下朱光潛全面重新研討西方美學，努力運用馬克思主義的觀點作出新的解釋與評價，選寫出中文世界第一部「西方美學史」。雖然朱光潛一再自認為他的馬克思主義尚未學好，可是朱光潛的確努力運用馬克思主義的方法來重新研究西方美學，提出許多新見解，康德就是最好例證。朱光潛不僅從馬克思主義的觀點等待了康德的思想背景與思想的獨創性，而且也清楚地說明康德的思想體系以及康德美學在康德思想體系中的橋樑地位與作用。最有見地的是，朱光潛指出康德美學思想的矛盾與複雜，發掘和強調康德美學中過去為資產階級美學史家所忽視的一些觀點，如美的社會性、審美意象、天才與藝術創作、理想美等。朱光潛重新解釋的康德美學，獲得大陸學界的肯定與贊揚，認為是馬克思主義具體分析的典範。蔣孔陽指出：朱光潛在「西方美學史」中把具體分析法運用得最為全面又最為成功的是對康德的評價。正因為朱光潛能夠對康德的美學思想作出具體的全面的分析，所以過去片面地被資產階級美學史家所強調的或歪

曲了的一些東西，得到了糾正；而過去被資產階級美學史家所忽視了的，其實正是康德美學思想中的一些合理的東西，則受到了重視和強調。例如美的社會性問題，美的理想和審美意象的問題，就是突出的例子。對於這些問題，朱光潛都作了專門的論述。像這種實事求是的具體分析，不僅使我們能夠正確地對待美學遺產而且也是對資產階級美學史家最有力的批判和否定。它說明了只有馬列主義思想的武裝下，我們才能真正批判繼承古典的美學遺產（註33）。

從朱光潛前後對康德美學的論述，我們體察到朱光潛好學不斷、日新月異的進步精神，這是朱光潛能夠推陳出新的關鍵。誠然馬克思給了朱光潛許多啓示，使他能精益求精，以新的眼光來看康德，但我們也要警覺到也正是受到馬克思主義的限制，朱光潛未能進一步推進康德美學。朱光潛正確地指康德洞察真善美是互相聯繫又互相區別的，只是對聯繫說得不夠清楚，卻對區別說得非常清楚。而朱光潛前期的著作一直相當用心地去補康德這方面的缺失，指出：儒家認定美育為德育的必由之徑；道德並非陳腐條文的遵守，而是至性真情的流露，所以德育從根本做起，必須怡情養性；美感教育的功用就在怡情養性，所以是德育的基礎工夫。嚴格地說，善與美不但不相衝突，而且到最高境界，根本是一回事，它們的必有條件同是和諧與秩序。從倫理觀點看，美是一種善，從美感觀點看，善也是一種美（註34）。可惜朱光潛在後期的著作中受限於馬克思主義，卻沒有進一步地發展盡善盡美的美學以補康德的缺失，而待來者可追了。

## 註釋

註1. 引自李醒塵，「朱光潛傳略」，新文學史料一九八八年第三期，北平人民文學出版社，頁一三七。

註2. 參看拙著，「朱光潛如何成爲一個馬克思主義者」，中國

大陸研究第三十三卷第二期，台北政大國際關係研究中心，頁五〇——六六。

註3. 朱光潛，「我的文藝思想的反動性」，收編在朱光潛全集第五卷，安徽教育出版社，一九八九年，頁二〇。

註4. 參看朱光潛，「我的文藝思想的反動性」，前引文。以及朱光潛，「克羅齊美學的批判」，收編在朱光潛全集第五卷，頁一三六——一七三。

註5. 朱光潛「悲劇心理學」中譯本自序：一般讀者都認為我是克羅齊式的唯心主義信徒，現在我自己才認識到其實在是尼采式的唯心主義信徒。在我心靈裡植根的倒不是克羅齊的「美學原理」中的直覺說，而是尼采的「悲劇的誕生」中的酒神精神和日神精神。那麼，為什麼我從一九三三年回國後，就少談叔本華和尼采呢？這是由於我有顧忌，膽怯，不誠實。讀過拙著「西方美學史」的朋友們往往責怪我忘了叔本華和尼采這兩位影響深遠的美學家，這種責怪是罪有應得的。見朱光潛全集第二卷，安徽教育出版社，一九八七年，頁二〇。

註6. 朱光潛，「我的文藝思想的反動性」，收編在朱光潛全集第五卷，安徽教育出版社，一九八九年，頁一五。

註7. 朱光潛，「文藝心理學」，收編在朱光潛全集第一卷安徽教育出版社，一九八七年，頁一九七——八。

註8. 參看汪裕雄，「補苴罅漏，張皇幽渺——重讀朱光潛先生的『文藝心理學』」，文藝研究一九八九年第六期，頁五二——六二。

註9. 朱光潛，「近代美學與文學批評」，收編在朱光潛全集第三卷，安徽教育出版社，一九八七年，頁四〇九——四一〇。

註10. 朱光潛，文藝心理學，前引書，頁三〇三。

註11. 同上，頁三一九——三二五。

註12. 同上，頁三四六。

註13. 同上，頁二八三——四。

註14. 同上，頁三四六。

註15. 同上，頁三四七。

註16. 朱光潛，西方美學史第一版，香港文化資料供應社重版，一九七七年，頁八。

註17. 朱光潛，西方美學史第二版，北京人民文學出版社，一九七九年，頁八。

註18. 同上，頁二五。

註19. 同上，頁三五——五五。

註20. 同上，頁三五——五七。

註21. 同上，頁三五八。

註22. 同上，頁三五八——六九。

註23. 同上，頁三九六——七一。

註24. 同上，頁三七七——七三。

註25. 同上，頁三七三——八〇。

註26. 同上，頁三七四——五。

註27. 同上，頁三八二——五。

註28. 同上，頁三八六——九。

註29. 同上，頁三八九——九三。

註30. 同上，頁三九三——四〇三。

註31. 同上，頁四〇四——六。

註32. 同上，頁四〇八——九。

註33. 蔣孔陽，「西方美學研究中的一項重要成果」——評介西方美學史，文學評論一九八〇年第二期，頁一一五——六。

註34. 朱光潛，「談修養」，收編在朱光潛全集第四卷，安徽教育出版社，一九八八年，頁一四五——六。