

论冯契的美学思想:从可能之域到智慧之境

宋丽艳

(杭州师范大学哲学系,浙江杭州311121)

[摘要] 冯契的美学思想是中国20世纪下半叶以来重要的理论成果,其涵盖了认识论、伦理学和价值论等领域,呈现了冯契哲学的智慧之思。通过对冯契著作的全面研究,可以从三个逻辑层面把握他的美学思想:一是美的自由如何可能?对这一问题的回答可从“得”与“达”两个层面展开,分别体现在冯契的意境理论和意蕴理论中;二是美的价值如何澄明?这可从美的意义和自由两个存在之维予以思考;三是美的自由何以智慧?则需要探讨美与真善、美与智慧的内在关系。冯契的美学思想具有独特的理论品质和学术价值,展现了从可能之域到智慧之境的理论探索。

[关键词] 冯契;美学;自由;可能;智慧

[中图分类号] B261

[文献标识码] A

[文章编号] 1671-6973(2020)06-0033-07

智慧说是冯契哲学思想的核心,人的自由问题是智慧说的主题。什么是自由?冯契指出:“从认识论上说,自由就是对必然的认识以及根据这种认识改造世界;从伦理学上说,自由就是自觉自愿地在行为上遵循‘当然之则’;从美学上说,自由就如马克思说的在‘人化的自然’中直观人自身,即直观人的本质力量。”^{[1]143}由此可知,认识上的真、德性上的善和艺术中的美的有机统一构成了哲学上的自由。就美学领域而言,美的自由显然是智慧说中不可或缺的内容。研究冯契的美学思想,不论对于把握冯契整个哲学体系而论,还是对于当代美学发展而言,都具有重要意义。冯契的美学并不集中阐释“美是什么”,而是将其置于人化自然的领域。他在对美的自由如何可能、美的价值如何澄明、美的自由何以智慧的追问中开启了他的美学历程。

一、美的自由如何可能?

美的自由如何可能,往往同智慧如何可能密切相关,可以从“得”与“达”两个逻辑层面展开论述:一是美的自由之“得”,即审美理想的实现,集中体现在他的意境理论之中;二是美的自由之“达”,即审美评判问题,冯契将其归结为意蕴理论。冯契的意境和意蕴理论,同以往美学家的相关理论比较而言有何特色?它们同冯契整个哲学体系有什么重要关联?下面我们就来详细地分析。

(一)美的自由之得:意境说

在美学领域,“摹仿”说和典型性格理论在西方美学中发展得较早,“言志”说和意境理论则属于中国美学的成就。意境理论产生于先秦,在魏晋时已奠定了基础。近代以降,很多美学家都高度重视意境理论,王国维、梁启超、朱光潜、宗白华和鲁迅对此都颇有建树。冯契对他们的意境说进行过相关考察。他指出:王国维受康德和叔本华的影响,将西方的典型说和中国传统的意境理论相结合,开创出独特的“境界”说,强调境界是理想和现实的统一。梁启超则提出了“趣味主义”的意境论,认为趣味是艺术的本质和作用。朱光潜沿袭了王国维的路径,用“表现说”来解释艺术意境,反对“模仿说”,讲求形相的直觉。宗白华特别强调意境的理想性即“道表象于艺”,同时认为意境具有层次性,表现为直观感相的渲染、生活活跃的传达和最高灵境的启示。鲁迅则认为文艺应服务于人生,赞赏“金刚怒目”式的艺术意境。与上述美学家不同,冯契的意境理论则是以审美理想(艺术理想)为基奠,从广义认识论的哲学视域来考察意境,强调意境是价值领域的分化。

[收稿日期] 2020-08-15

[基金项目] 教育部基地重大项目“通过一超过:古今中西之争视域下的冯契哲学研究”(16JJD72005)。

[作者简介] 宋丽艳(1974—),女,黑龙江哈尔滨人,哲学博士,杭州师范大学哲学系副教授,主要研究方向:道家哲学,中国近现代哲学。

什么是意境？从字面上看，意境就是“意”和“境”的结合。冯契指出，“意”是现实状态的艺术理想。艺术理想有不同表现，有的偏重于抒情，有的则可能偏重造型的典型性格。“境”则是有意义的结构。冯契所说的“境”不是现实事物的本然形态，也不是现象的先验模式。它体现了现实事物在人类意识中的逻辑秩序。它可以有空间结构意识，也可以有时间的维度，同时反映了价值层面的意义结构。在音乐和建筑这些艺术形式中，“境”就体现了内在秩序的结构。因时空和创作者等多种因素的影响，“境”呈现出具体的独特的一面。当然，意境的形成无法同审美活动相分离。什么是审美活动呢？冯契指出：“把人的本质力量对象化、在人化的自然中直观自身，这就是审美活动。”^{[1]69}可知，审美活动反映了人的生活本质，是人化自然的过程。然而，冯契所讲的审美活动并不否定自然美的意义。日月星辰、风霜雨雪是天然的，但是由于人的移情作用或它与人类的文化物有机地联系起来，也就成了艺术现象，成了对人有意义的价值载体。对自然美的欣赏和评价，也构成意境。必须指出的是，冯契所说的审美对象，更是人化自然的产物，或者说是进入人的知行活动的为我之物即艺术形象。为什么冯契对自然美的意境不做过多讨论呢？笔者以为，冯契有意将感性对象和感性活动区分开来。自然美的意境客体是感性对象，艺术意境的客体则指向了感性活动的结果。二者最大的区别在于审美主体是否通过自由劳动的过程，将人的本质对象化为艺术形象。艺术活动中塑造的艺术形象凝结着艺术活动主体丰富的想象力，呈现出具体和无法复制的特征，表现了精神、理性在审美活动中的自由。因此，从审美活动来看，意境本身就蕴涵了认知和评价。从这个意义上说，意境一定是价值领域的事。

从意境的根源来看，它总是无法同现实生活分离。冯契指出：艺术理想来源于现实。生活世界赋予意境以现实的内容。艺术不是凭空产生的，正如精神力量要凭借相应的对象，凭借物质的媒介才能表现和发展一样，艺术离不开对现实的依赖。“意境和典型的艺术理想，也必须在一定程度上反映现实的可能性”^{[2]4} 意境是对客观物质世界的反映，不能同艺术创作主体的精神活动截然分开。由于意境体现的是一种自由创造的活动，它一定程度上必然表现了人的本质力量。意境体现了创作主体所能达到的艺术造诣和水平，具有明显的个性特征。其一，形式上的个性化。艺术创作是一种劳动，凡是劳动都需要技巧。在艺术创作中，如果不懂得艺术技巧，就难以进行形象思维，也就无法展现艺术内容和表现艺术理想。其二，结构和内容的个性化。无论是艺术理想化为现实事物，还是艺术理想表现于作品，都不是主观臆构的。美的意象往往通过物质的媒介来表现。在音乐和绘画中，艺术理想总是借助于声音、色彩、线条等物质媒介。因此，在广义的精神结构里，“意境”便是主观与客观的统一。冯契的意境理论是以辩证唯物主义为根基，同强调主体心源的意境论显然有本质区别。就这点来看，有的学者将冯契的美学思想归结为马克思主义的实践美学有一定道理。

从意境的内在结构而言，冯契认为，“意境是由理、事、情三者构成的。”^{[1]75-76} 他借用叶燮的《原诗》里的“理、事、情”用语来表达他的意境理论的特殊内涵。同样是理、事、情，但内涵不同。叶燮认为，艺术的本质在于反映世界的理、事、情。他说：“幽渺以为理，想象以为事，惆怅以为情。”此处，理是指客观事物运动的规律；事则是指客观事物运动的过程；而情则是表达客观事物运动的感性情状和自得之趣。叶燮认为，气是天地万物的本源，理、事、情就是气的具体表现和说明。同时，理、事、情并不是一般性的对客观现实的反映，而是对审美活动的反映。理、事、情就成了叶燮的艺术本源论，或称“现实美”。在冯契那里，作为意境构成要素的理、事、情则是认识论、伦理学和美学的统一，集真善美为一体。作为意境构成的“理”，不是抽象概念，指的是审美理想或艺术理想。在内容上同“意”一样，都同艺术理想相关。所不同的是“理”更强调的是艺术理想的可能状态或者说是未完成形态，体现了审美活动所指向的价值目标；“事”或者“景”，则属于艺术活动中的造型因素，是作为一种媒介而存在；“情”即艺术生活中表情因素，体现了生命的情调，深情才能洞察万物的核心，“得其环中”。艺术理想体现的人的性格、德性和本质就体现在情感和情态之中。那么，作为意境构成要素的理、事、情有何内在联系呢？在艺术活动中，作为艺术理想的“理”，需要借助艺术形象的“事”和感情来实现，需要“事”和“情”即表情因素和造型因素的结合。理、事、情的内在统一自然离不开艺术想象。冯契指出，艺术家运用想象力把形象结合成有机整体创造意境，往往出于“妙悟”，这是理性的直觉领悟到了无限和绝对的东西。但艺术想象并非天马行空的，它时时贯串着某种理论见解或者观点，体现着某种内在逻辑并以理为主线。不然，它就不可能成为有机整体且具有理想形态。艺术想象不同于一般的逻辑思想，它需要借助于具体的形象，属于形象思维的范畴。形象思维的特点在于艺术创作主体将我与物、主观和客观、感性和理性合一，从而用艺术方式来把握世界本质。冯契指出：“所谓以艺术方式来把握具体，就是用形象思维而不是概念来揭示客观世界的本质。而形象思维要遵守联想律即形象结合的方式，通常的联想律包含时空上的接近联

系、现象上的相似联想、事件之间因果联想和各种对立面的对比联想。艺术就是通过这些形象结合的方式,揭示人物和生活的本质。”^[3]从时空、现象、因果关系等对形象结合的方式的审思和直觉,便是以艺术的方式揭示了世界的本质。冯契指出,艺术家用灌注了感情的形象来表现人的本质力量,使得艺术形象侧重于抒情,这样就构成艺术意境。如果艺术形象侧重于造型,那就是描写了典型性格。

理、事、情如何体现了价值?任何艺术理想,都反映了创作者的认知和评价选择。它不是无端产生的,要表达的“理”非常明确。造型因素,艺术形象的典型性本身就是创作者塑造和选择的结果,这使得“事”成为表达“理”的意义符号。“情”,带有个人好恶和情感色彩,比较真实地呈现出创造者的内心世界。不难理解,意境是价值领域的分化。

(二)美的自由之达:意蕴理论

艺术创作活动,从开始就处于评价之中。什么是评价?冯契指出:“评价就在于确定事物同人的需要之间的联系”^{[2]50}推之,审美评价需要阐明待评价的对象以及人的审美需求之间的联系。虽然不同个体、群体各有喜好甚至同一个体、群体在不同时期趣味也不尽相同,但不能否认在审美评价中存在着具有普遍性的审美趋势。正如孟子所说:“口之于味也,有同嗜焉;耳之于声也,有同听焉;目之于色也,有同美焉。”^[4]同嗜、同听、同美便体现了这种普遍性的审美评价。人们对美的共同认知和评价,究其原因是由待评价的对象本身的特点决定的。冯契说,这就是意蕴。什么是意蕴?他指出:“所谓意蕴,指评价判断的意义。意蕴通过人的创作活动而客观化,因而有由人主宰的价值界。”^{[2]65}意蕴,是创作者的精神世界同外物相结合,主观和客观相统一的结果。意蕴的产生,虽然是创作活动的客观化,但不是艺术活动的结果本身。它尚处于“意”的阶段。任何评价都需要一定的语言形式。语言是思想的载体,带有认知、权衡、选择等意义。意蕴是如何构成的?冯契认为,意蕴包括意向、意象、意味等。要分析冯契的意蕴说在美学上的特色,就需要对他的意蕴结构进行分析。

首先来看意向。冯契强调,在本然的世界中本来无所谓“意向”,“意向”同人类的知行活动有关。人类活动具有目的性,目的其实就是意之所向,即意向。冯契认为,意向是动的观念,更需要主体凭着想象力把其实现过程构想出来。由此可知,在艺术活动中,意向是确定地指向对象的。因此,在艺术创造开始时在艺术家头脑里的观念,便指向了艺术活动的整个过程,能成为艺术活动的法则贯穿在创作过程中。意向体现了艺术创作的目的,意向的对象便是创作活动需要的所有物质媒介本身所具有的性质。艺术创作主体不是随意选择客体的,需要具有关联性,这就意之所“向”。艺术创作过程中,仅有意向是不够的。为了更好地指导艺术创作活动,艺术家还要将“意向”转向“意象”。

现在来谈谈意象。“意象”是中国古典美学的重要范畴之一,最早见于王充的《论衡》。王充所言的“礼贵意象”中,“意象”指的是人造的表意之象。美学意义上“意象”论,最早可以追溯到刘勰的《文心雕龙·神思》。他在阐述艺术构思时指出:“独照之匠,窥意象而运斤。”这种构思活动反映了形象思维的基本特点。古代很多美学家都重视意象论,其中,王履揭示了“意”(情意)和“形”(形象)在艺术作品中的矛盾。近代以来,朱光潜、叶朗等也对意象论进行了论述,其中艺术直观和情景成为意象论中的代表性观点。冯契的意象论的哲学基础是智慧说,体现了认识论、伦理学、美学和价值论的统一。冯契指出:“意向之所向(即目的)及达到目的的途径必须用想象力构想出来,设计成蓝图,谋划成实施的方案等,这就是意象。”^{[2]67}可知,意象包含想象力、蓝图、实施方案等。在美学领域,意象之“意”就是艺术想象或者形象思维。艺术想象要反映艺术理想的品格,这就是通常所说的艺术创作中的“意匠”。它以表现理想的艺术想象或者形象思维作为图样来加工艺术形象。因此,意象表现出了艺术家的造诣和能力。意象之“象”是以艺术方式对现实世界的重构后的图式,包含了对生活世界的品评。就此而言,意象表现了艺术理想即“理”的时空秩序,是将艺术理念具体化。创造蓝图、创作方案有先后之分,就展开为时空秩序。时空秩序,使得艺术要表现的“理”图示化而具有理想形态或者可想象性。从艺术的内在结构和内容来看,创作蓝图、方案的形成,总是主观和客观的统一,理想和现实的统一。意象理论具有哪些特殊性呢?第一,它是对象化的艺术活动。意象不是原初的、杂多的感性形象,是经过创作主体取舍和加工过的。因此,意象是具体的,需要诉诸于一定的艺术形象。但意象又不同于具象艺术,意象包含意的完整性。比如,在绘画活动中,具象艺术会使欣赏者的注意力由绘画本身(纯粹的形式和色彩)转向对物象的辨认,因而绘画的审美目的由形式下降到了实用。它妨碍了欣赏者更深一层的精神观照,具象艺术的完整性就不如意象。第二,意象是具有个性化的艺术活动。这就是通常所说的艺术的不可复制性,它是艺术理想得以实现的重要途径。冯契阐明:“艺术理想的特点就是表现个性,艺术作品要富于个性

色彩。”^{[2]208}艺术作品个性化的实现,需要借助于艺术想象或者形象思维。显然,意象起了很重要的作用。

最后,我们来谈谈意味。意象并不是抽象的,而是具有感情色彩。这使得艺术想象表现出某种情调,如美妙、喜爱、厌恶等。冯契说,这就是意味。在美学上,意味即是总体上对艺术形象或者艺术活动的情感评价。冯契指出:“不论是人的物质需要还是精神需要,都有其自然的来源,这是不能忽视的;但同时,它们又在社会历史中演变着、进化着,这些需要都是人的本质的体现。”^{[2]54}当为我之物满足了人的审美需要的时候,常常用“好”来对它进行评价,这是美的广义的价值,即意味。显然,“意味”兼具含蓄和情趣的内涵。儒学讲的“好好色”和“恶恶臭”,便是一种带有普遍性的意味。但在冯契看来,对美丑的情感认同虽然具有共性,但美丑本身的界限并不分明。他用猪八戒的丑中有美的形象予以说明,指出了美丑结合的多样性。在中国传统美学中,就形神关系而言,美和丑具有相对性。庄子在《德充符》中讨论了很多“德不形”的人,强调神的重要性。通常所说的“审美疲劳”,也在阐明精神比形体更耐人久视。因此,美丑的关系不能简单化。美学家哈特曼认为,丑只有在它是美的凝结的工具的时候,在审美上才有存在的理由。在一切美中都有丑,但不是作为丑而存在,而只是作为美的一个要素而存在,丑是相对的。在比它更富于个性的一级上,丑以不同的方式得到“克服”,因而也就产生了哀情、喜剧、悲剧和幽默等美的变异。丑在审美经验中不是完全消极的,它有衬托和对比作用。可见,“意味”因其感情色彩明显,它本身就是多方面、多层次的。譬如美食,对于饱腹之人而言,就缺乏吸引力。因此,对于艺术上的趣味(意味)不能强求一律。在不同艺术形式里,可有不同偏爱。有人喜欢音乐,却可能对雕塑不感兴趣。在同一艺术形式里,意味也不尽相同。同样是音乐,有人喜欢古典的,有人喜欢通俗的,还有人可能喜欢民族的。此外,从审美主体的角度而言,各人涵养的差异,生活阅历的不同,也会导致在艺术欣赏和评鉴中趣味(意味)有所不同。从艺术的功能来看,有教育意义的,有娱乐消遣的,在艺术评判中的意味也会有所差别。

审美评判中的意味,它是形式和内容的统一,这首先同形式主义美学区别开来。形式主义美学认为:审美对象之所以引起我们愉悦的快感,原因不在于它的内容,而在于它的形式。诗歌之所以和散文不同而能引起我们美的感受,就在于它的韵律和特殊的格式,至于诗歌的内容,都是大同小异的。其次,冯契的意味理论也区别于贝尔的有意味的形式。美学家克莱夫·贝尔提出了“有意味的形式”(significant form)的著名理论。贝尔所说的“有意味的形式”不同于一般的形式主义者的地方就在于意味的概念。贝尔认为,“意味”能够激起人的特殊感情,这种感情和一朵美的花所激起的感情是不同的,它更加的深刻、更加的崇高。贝尔常用“狂喜”来形容这种感情。表面看来,贝尔的“意味”同冯契所讲的“意味”都同情感相关联。但是贝尔的“意味”其目标在于通过艺术作品我们得到了对“终极实在”的感受,他讲的“意味”是宗教经验。冯契先生讲的“意味”,扬弃了“意”的形而上学的色彩,强调了意味的多样性和复杂性。

综上可知,冯契的意蕴说既不同于“再说”,也不同于“描摹”或者“模仿说”。在他看来,艺术作品的意蕴同艺术家的思维方式、德性涵养、生命情感、人生经历等因素密切相关。可以说,艺术创造者的内在因素是艺术表现的重要内容。但作为外在因素的社会心理和民族传统等也会不同程度地影响意蕴,尤其民族传统。它赋予了艺术创造者以先验性的思想结构,虽然它可能带有成见性质。在有关人类发展的神话向童话的转变过程中,对儿童教育始终起着较为重要的作用。这是因为人的个体发育过程在一定意义上重复着祖先的历史,这便是传统的力量。神话就是传统以一种特殊的模式对现实生活进行的艺术概括。冯契指出:“神话是在想象中来支配自然力,这是人的能动性的表现,是促使人们去进行科学发明和科学发现的动力。”^{[2]110}民族传统对意蕴的影响,总显示出历时性和共时性的特征。这在不同时代和同一时代不同的艺术创作者或者审美个体对意蕴的理解中表现出来。当然,艺术鉴赏判断与艺术创作不同。对艺术创作而言,意蕴就是用具有理想形态的艺术观念来规范现实。对艺术鉴赏而言,则是要运用某种审美观点,将艺术理想中的意蕴具体化。审美评价不仅仅是避苦求乐。在避苦求乐的导向下,评价可能带有很大的盲目性。理智地进行权衡,这样的审美评价才具有自觉性,才会真正感到美的自由。

二、美的价值如何澄明?

在探讨了美如何可能之后,接下来的问题就是美的价值是如何实现的?对美的价值的思考,显然离不开对价值界的认知。冯契说:“价值界就是经过人的劳作、活动(社会实践)而改变了面貌的自然界,是人在自然上加工的结果,就是对人有利的、有价值的种种可能性的实现,价值的实现以自然必然性所提供的现实的可能性作前提,但有可能性不等于有价值。可能界只有与人们的需要相联系的部分,经过人的活动,才实现

为价值。人的创造性活动以合理的目的为其内在根据,而合理的目的即现实的可能性与人的社会需要的结合,目的作为根据、作为法则贯彻于人的实践,其结果就是实现为价值。价值是人的创造,通常我们讲劳动创造世界,这个‘世界’就是价值界。”^{[5]274-275}不难看出,价值界是可能界的现实化,是人化自然的产物,属于广义的文化。所谓价值就是为我之物的某种功能或者可能性能满足主体的合理需要。美作为一种价值,它是如何澄明的呢?

(一)美是一种意义存在

无论是作为艺术理想形态存在的意境,还是作为艺术评判内容的意蕴,它们都肯定人的艺术活动本身就具有价值,哲学上称其为意义。什么是意义?冯契强调说,在知识经验领域,“意义”反映了理性对事物的性能的把握能力,揭示了事实之间的本质联系及其可能性。因此,“意义”反映了主体的观念结构和事物之理二者之间的内在关系。在人生领域,“意义”直接同具体的客观对象本身相关,比如,人生意义、作品的意义、耕种的意义。这实际上是评价的意义客观化的结果。意义既反映现实事物与人的需要之间的关系,同时又客观化。这使为我之物的功能表现为价值。在美学领域,审美主体依据理性能力和逻辑结构对艺术形象或者艺术作品的评价,内在包含了趣味倾向和对艺术作品价值的认知。与以往美学家单纯的本体论、经验论的视角不同,冯契将事实界、可能界和价值界紧密相连,通过人的艺术活动,展现了一个意义世界。杨国荣将意义世界的理论进一步发展,他区分了观念形态的意义世界和现实形态的意义世界。前者包括世界图景、人性境界等,后者包括“人之天”或广义的为我之物、生活世界和社会实在等。据此,由为我之物而形成的艺术之美,呈现的是现实形态的意义世界。艺术总是以直观形象的方式展示其意义。冯契对美是一种意义存在的阐发,使美的价值成为审美评价的对象,意义的客观化就体现了艺术作品的美的价值。“意义”就是艺术理想实现后指向的价值目标,当美的自由得以实现,那美的价值就得到了澄明。

(二)美是一种自由存在

什么是美的自由?美的自由是指审美经验中的快感没有任何利害关系。冯契指出:“对艺术、科学、道德的评价,往往显示一种不计较利害、无所为而为的态度,即把艺术、科学、道德本身作为目的,作为有内在价值的东西。”^{[2]58}对此,冯契区分了不同类型的美。首先,他区分了快感和美感。他认为,目之所见之喜爱、舌之所触之鲜美和身之所处之闲适,属于感官上的快感,未必具有美学上的意义。感官上的快感具有相对性,依赖于条件。庄子在《齐物论》中对正处、正味和正色的有关论断就是感官上的快感。通常讲的“快感”是同人的生命的保存、生活的享受相联系,同人的物质需要的满足相联系。审美经验诉诸于感性直观,感性直观给人以愉悦,这就是美感。但如果把美感等同于快感,等同于趣味,一定会走向相对主义。由此可知,快感是外在的,而美感是内在的。

其次,冯契阐明了美感的自由在于超功利性。在艺术创作或艺术欣赏的过程中,对创作者或欣赏者而言,艺术本身有它的内在价值。由于艺术创作者的自得其乐,能产生一种不计较利害、无所为而为的态度。这种乐趣,是艺术家进行持久创作活动的精神动力。在艺术活动中无形中渗透着发展和表现人的本质力量的目的,这就是说艺术活动本身就是目的。正如亚里士多德和穆尔所认为的那样:快乐不仅有数量上的差别,而且有性质上的区别。艺术中的乐趣,则是以发展人的本质力量为目的的。在艺术活动中,快乐有了新的性质。乐趣是同人的精神生活相联系的,是同实现理想人格相关的。既然美感的自由在于超功利性,但并不是说艺术都是超功利的,从下文的论述中可知。

再次,冯契阐释了美和自由的关系。他通过对康德美学的批判,来建立自己美学理论。康德认为,美感是一种自由的快感,将美感分为自由美和依存美。什么自由美?不掺杂概念和道德评价,纯粹凭形象直觉的美感就是自由美。相反,美感中如果掺杂有真理的追求、道德的评价等内容,那就是依存美。康德对自由美的界定,使得其后的美学家找到了“为艺术而艺术”的理论根据,有的甚至直接走向了形式主义。对此,冯契指出:康德割裂了自由美和依存美之间的内在关系。美和自由的关系如何?第一,表现真理和德行的艺术也可以是自由美,真善美是统一的。美是以真和善为前提的,它们之间具有相互促进的作用。第二,艺术按照起源来说,并不是超功利的。如果按照康德的理论界定,艺术就都是依存美,并不存在所谓自由美,显然这是欠妥的。此外,艺术来源上的功利性,并不能得出其在价值上也完全是功利性的。冯契说:“艺术要为人民的利益服务,艺术家不能在象牙之塔中;但也不能说艺术的价值就只是在它的功利性。”^{[2]60}因此,不能把功利和真善美等截然割裂开来。艺术作为精神活动的结果,它的价值是在于为人所用。这样而言,艺术具有手段

的意义,带有功利性的特点。这可以从社会历史条件来加以说明,毕竟艺术要为人服务。第三,审美活动是自由的。人的本质力量在人化的自然,特别是艺术品中对象化、形象化了,审美理想在灌注了人的感情的生动形象中得到了实现,于是人们便从对美的事物的欣赏中获得自由的美感。

最后,美是自由的存在体现在创造美的劳动上。艺术是人的创造性的活动,它必然依赖于人的劳动。艺术创造的成果,体现了创作者的能力、底蕴、智慧等等。它在一定程度上,是创造者的本质力量的对象化和形象化。由此可见,创造性的艺术活动本质上应属于自由劳动。自由劳动中,劳动成果反映了人的本质力量。正如马克思在《1844年经济学哲学手稿》中指出的那样:“动物只生产自身,而人再生产整个自然界;动物的产品直接属于它的肉体,而人则自由地面对自己的产品。动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来构造,而人懂得按照任何一个种的尺度来进行生产,并且懂得处处都把内在的尺度运用于对象;因此,人也按照美的规律来构造。”^[6]这里,劳动具有了美感,成为美的对象,如《庄子》中所讲的庖丁解牛的寓言,达到了“技进乎道”的艺术之境;比较而言,墨子所极力主张的“尚力”,其劳动的性质则是外在于人的,是没有乐趣的劳动。一般劳动尚且如此,何况艺术创造活动呢。

三、美的自由何以智慧?

美是一种意义存在,同时又是一种自由的存在。在艺术领域,当人们感知到美的自由的时候,他们显然已经获得了智慧。在冯契看来,美的自由,同认识上的自由和德性上的自由始终不可分离,而智慧就体现为真善美的统一。意境论、意蕴论和意义说,无不呈现出艺术家和审美主体的思维方式和德性涵养。具体而言,美和真善是什么关系呢?

(一)美以真善为前提

在传统美学中,对于美和真的关系论述在道家的艺术哲学中比较突出。道家思想中“道法自然”的价值主旨将本然的存在视为万物最好的状态,突出了“真”的意义,强调自然的即是至真的。受道家影响的中国古代艺术,无不突出这个主题。冯契对美学领域的自然原则有所侧重。他指出:真是美的前提。从艺术作品的意境来看,叙述和写景是建立在真实事物基础上,这是“事”上之真;不论是抒情为主,还是以塑造典型形象为主,突出的是艺术家的情感之真;反映艺术理想且作为艺术灵魂的“理”,则必须要真实再现社会的人们及其生活本质。艺术理想的真实性取决于它的物质前提。正如冯契所说:“艺术理想有两个方面的物质前提:一个方面,艺术理想的源泉是社会生活以及人本身;另一方面,艺术理想要成为现实,一定要取得物质外壳,一定要有物质媒介来把它表现出来。”^{[2]204}从形式方面看,艺术对声音、形体和色彩这些自然属性有一种依赖关系。从内容方面看,艺术理想要反映生活的本质。这里,真实性指的是人的生活本质以及人的本质力量。有了真实性,艺术就能给人意境、给人性格,生活逻辑通过艺术表现出来。艺术对真理的呈现常常是借助于形象思维,意境和典型性格就真实地反映了现实的人们其生活世界的逻辑轨迹。在艺术作品中,或许我们常常能看到诸多虚构和夸张的情节,但它们仅仅具有再现真实世界的手段意义。它并不违背艺术对本真的要求,其目的是为了使艺术形象能更好地表现艺术理想。以现实生活的真实性为基础,重视内容避免形式主义,意境才避免空悬和陷入虚无。因此,冯契说,艺术家把可能性和现实性,一同融入了艺术理想,使人能更清楚地看到生活的本质和发展趋势。

现在,我们来看一下美和善的关系。冯契指出,美以善为前提。这在孔孟那里就表现得很突出,儒家甚至用自然之美来象征人的德性。善在艺术里是如何表现的呢?艺术理想体现了人格,人格美是美中之首。我们常常用“诗如其人”和“文如其人”来形容。艺术理想再现了美的世界,同时也构筑了善的世界,美和善是统一的。至善才会至美,充分说明艺术以道德为前提。或者说,艺术理想总是反映一定社会集团的道德要求。艺术理想和道德理想相结合,描写英雄时就包含了道德上的肯定、歌颂,描写坏蛋,就包含道德上的否定和谴责。冯契说:“艺术理想应当包含进步人类的道德观念。不过,也不要文艺变成道德说教。”^{[1]96}德艺双馨才不会破坏艺术,同时也能培养人的品德。此外,冯契也指出,意境论上的“风骨”是人的内在德性修养和与人的自然至诚的反映,意境使心灵和宇宙净化,又使心灵和宇宙深化。

(二)美以智慧为根据

美,同真、善一样,体现了人的本质力量和全面发展的要求。从整个人类社会的历史进程而言,对美的自由的追求似乎只是人类活动的个性化面相。但从人的全面发展的目标而论,对美的价值澄明有助于塑造真善美统一的自由人格。人的全面发展对人类社会的发展无疑具有重要的推动作用。这样对美的价值的考察

就具有了普遍意义。这就是冯契所说的智慧之境。

何为智慧?冯契认为,“智慧”在日常语言中的用法和意义比较模糊,哲学语境中的“智慧”同中国古代的“圣智”“般若”以及希腊人的“爱智”等意义相近,体现了对世界和人生的根本认识。冯契指出:“智慧使人获得自由,它体现在化理论为方法、化理论为德性。这里的理论就是指理论系统,或者说就是指智慧。”^{[5]70}就此可知,智慧具有以下内涵。第一,智慧表现为理论。各个学科领域都有自己的理论,作为智慧的理论是关于宇宙人生的根本原理,就是通常我们所说的世界观和人生观。用中国哲学的话语来说,即是关于性与天道的认识以及对这种认识的认识。穷究天人之际、会通百家之说是智慧的应有内涵。简言之,智慧指的就是哲学理论。智慧说是冯契哲学思想的核心。在其整个哲学体系中,智慧说就相当于认识论原理。第二,智慧表现为自由。冯契认为:“智慧就是合乎人性的自由发展的真理性的认识。”^{[2]126}这是说智慧能使人获得自由的原因在于它是对天道和人道的真理性认识。智慧与意见、知识等认识形式是不同的。“意见”更多体现的是“以我观之”,难免会受成心和前识影响,主观倾向突出;“知识”则更多地体现的是“以物观之”,形成各个领域的科学,虽然具有客观的科学性,但彼此之间的界限使得对世界的认识缺乏整体性。智慧则不然,它体现的是“以道观之”,是主观和客观相统一的真理性认识,具有全面和整体的特点。智慧是否是抽象的?第三,智慧是具体的。人的知识是趋于抽象的,而智慧则要求把握具体。冯契强调说:“智慧是要把握具体,要由辩证思维、理性直觉来把握,所以智慧虽然不断地超越经验,但又不断地复归具体。”^{[5]119}智慧的具体性就是以“得自现实之道还治现实”的过程,将对性和天道的真理性认识应用于经验世界,智慧就把握了具体。智慧的具体体现为“化理论为方法、化理论为德性。”冯契一生致力于对智慧的探索。他的“化理论为方法”就是希望通过逻辑思维和辩证思维及其逻辑发展来实现人的思维方式的变革,从而达到人的认识世界和认识自己的内在统一;基于对天道和人道的思考获得的真理性认识同人的德行涵养和审美情趣也具有内在一致性,这就是“化理论为德性”。换句话说,真、善、美相统一的自由人格就是“化理论为德性”的结果。在冯契那里,智慧说就是真、善、美的内在依据,这就回答了美何以智慧。

对美何以智慧的追问,具体体现在美对自由人格的塑造,就是我们平时所说的美育。冯契指出:“用个性化的感性形象、用各种审美活动来培养人是必要的,其对于人的智慧、德性各方面真正达到理性直觉的‘悟’,是很有关系的。”^{[2]250}美对自由人格的塑造说到底就是智慧对自由人格的意义。与中国古代的圣贤人格不同,冯契主张通过对智慧的探索,培养平民化的自由人格。美育就是其中的一种重要方式。冯契一再强调:“艺术以个性化的形象来揭示生活的逻辑,有助于人的个性的自由发展。”^{[2]227}艺术,反映了人类对精神生活的基本要求。个体的审美需求在艺术家对美的个性塑造中实现了,同时不同程度地反映了精神主体的愉快,美是人在社会实践中的自由创造,体现了人格的力量。

冯契的美学思想,是20世纪下半叶以来中国重要的美学成果之一。它既不同于经验美学和理性美学,也不同于形式美学。虽然他总是强调艺术理想等同人的实践活动的关系,但不能因此将其完全归结为实践美学。从马克思主义哲学对实践的理解看,实践是任何美学都具有的特色。因为任何艺术活动和审美等,都离不开人的知行活动。他同中国20世纪的其他美学家不同,不是单纯地从文论、文艺学等角度展开对美的思考,也不是将西方的美学理论简单吸收,他是在古今中西之争的视域下构建美学体系的。最重要的是,冯契美学思想是他整个哲学理论的一部分,智慧说是其哲学体系的精华。如果非要界定他的美学类型,显然,“智慧美学”应该更为妥帖一些。因为,他的美学展示的不仅是美的世界,更是意义的世界。

[参 考 文 献]

- [1] 冯契. 智慧的探索(增订版)[M]. 上海:华东师范大学出版社,2016.
- [2] 冯契. 人的自由和真善美(增订版)[M]. 上海:华东师范大学出版社,2016.
- [3] 冯契. 逻辑思维的辩证法(增订版)[M]. 上海:华东师范大学出版社,2016:205.
- [4] 杨伯峻. 孟子译注[M]. 北京:中华书局,2003:261.
- [5] 冯契. 认识世界和认识自己(增订版)[M]. 上海:华东师范大学出版社,2016.
- [6] 马克思. 马恩选集卷一[M]. 北京:人民出版社,1995:47.

(责任编辑:谢光前)

(下转第46页)