

论想象：从哲学到艺术

张 冰

内容提要 想象是现代哲学、美学和文学理论中的一个核心概念，其内涵含混多义。从词源来看，其主要含义包括使不在场者在场、影像和回忆。想象的其他指向都由这三个基本含义延伸而来。17至19世纪是想象观念展开的关键时期。笛卡尔把想象带到了认识论的轨道上来，康德再生性想象和生产性想象的划分，以及道德哲学领域休谟和斯密从人性角度对同情想象的探讨等，都为想象观念的扩容和转型提供了新的维度和张力。这些思考最终汇聚到了18世纪末19世纪初唯心主义哲学家和英国浪漫主义批评家们的笔端，这批人从文学艺术突围，将想象视为文学艺术的本体，赋予其以新的真理表现形式的新内涵。从此，想象不再是幻象、影子，而成了创造性和自由的集中体现，从而完成了想象从被轻视和贬低到被重视和抬高，甚至成为最高真理的栖身之所的现代转变。相应地，与想象融为一体的艺术和文学也被论证为真理的家园。

关键词 想象；同情想象；情感认知；真理性认识

想象是现代哲学的一个重要概念，也是现代美学和文艺理论的一个核心概念，然而到目前为止，中国学术界对它的基本内涵以及形成过程的认识尚存在诸多模糊的地方。这突出表现在如下方面：其一，想象存在多重内涵指向，这些含义都是什么？彼此之间关系是怎样的？其二，想象的内涵不仅具有共时性，同时还具有历时性，在历史的绵延中，想象的含义历经了怎样的变化？其三，在想象概念变迁的历程中，哪些理论、命题或概念参与其中，为其提供了重要的理论支持，拓展甚或改变了它的内涵？其四，艺术与想象一直紧密联系在一起，想象内涵在变迁过程中，对艺术本质的认识带来了哪些冲击和影响？这些问题对我们全面理解想象的内涵和想象理论都非常重要，本文试图对此做出解释。

一 “想象”的语义家族与主要含义

当我们阅读译成中文的英文学术著作，碰到“想象”一词时，常常感到困惑。我们往往会发现，“想象”一词含义含混多变，难以捉摸。这种情况与它对应的英文词过多有直接关系。我国知识界一般

是将英文“imagination”翻译成“想象”，但与这个词同根的英文单词，如“image”“imagery”“imaginary”，以及近义词，如“fancy”“fantasy/phantasy”等，在很多时候根据上下文也需要翻译成“想象”，除此，“imagination”属于名词形式，还有与之对应的动词、形容词等形式，如“to imagine”“imagining”“imaginative”“imaginable”等。如果再把“fancy”“fantasy/phantasy”等单词的同根变化形式加在一起，那么可以翻译成汉语“想象（名词/动词）”或者“想象的”等的语词将会更多。这些语词一定程度上构成了语义家族，虽然彼此间联系紧密，但在具体使用过程中又有着各种各样的情况，所以当根据上下文都被翻译成“想象”时，就会使中文读者对“想象”这一语词的含义感到困惑，感到模糊难辨^[1]。

除了对应语词众多的情形外，想象一词的含义复杂也与“imagination”一词字源上的多义有关。具体说来，“imagination”出现于14世纪中期，指的是“一种形成表象（image）的心灵能力”，来源于古法语“imaginacion”（意为“观念（concept）或心理图像（mental picture）”）一词，但该词最早可追溯到拉丁文“imaginationem”（意为“想象

(imagination) 或一种幻想 (fancy)”)。它是表示行为的名词, 这种行为可以从其词干 “imaginari” 看出, 意为 “形成一种表象 (image)”, 它还有一个意思是 “imago (一种表象 (image)、一种相似性)”, 这来自词干 “imitari” (“复制、摹仿”)^[2]。由这条词源学线索可知, 想象这一语词的内涵指向有着极大的弹性空间, 甚至存在内在冲突: 一端可以指向无中生有的创造, 另一端则指向了对有的摹仿和再现。这种情况不仅出现在 “imagination” 一词的语义中, 也出现在与它同源的其他语汇中。以想象语义家族中另一个重要的词语 “image” 为例。雷德蒙·威廉斯认为该词来自拉丁文 “imago”, 它的词义经过多次演变, 带有 “幻影、概念或观念等义”, “image 这个词蕴含了一种极为明显的张力——在 ‘模仿’ (copying) 的概念与 ‘想像、虚构’ (imagination and the imaginative) 的概念二者之间”^[3]。从词源学回溯就可以发现, “imagination” 含义非常复杂, 存在多重指向, 因此在具体使用和理解过程中, 需要详加辨析。

有关想象的多重内涵, 瑞恰慈在《文学批评原理》中曾经做过总结。他认为, “想象” 至少存在六种含义, 即 “产生生动的形象”、“运用比喻语言”、“对他人的精神状态、尤其是他们的感情状态给以共鸣的再现”、“发明能力”、“彼此相异的事物形成相关的联系” 和 “综合的和魔术般的力量”^[4]。他的总结基本上囊括了想象的主要内涵, 但这种平面性归纳会省略掉这些含义指向的生成历史, 也会使这些内涵间的内在联系无法呈现。并且, 瑞恰慈提出的想象的第二种含义即 “运用比喻语言”, 主要为他所属的语义学和新批评学派所采用。他提出的第三种含义即 “对他人的精神状态、尤其是他们的感情状态给以共鸣的再现”, 这一意义指向是 18 世纪一个重要的理论问题, 我们将之视为想象的内涵当然成立, 但将之视为想象理论中的一个重要议题也许更为允当。

在我们看来, 从词源学以及在整个西方哲学史和文艺理论史中的使用情况来看, 有三个重要指向是理解想象的关键。第一, 使不在场者在场, 这是想象的核心内涵。想象的其他意义指向基本上都可以从这一含义中找到延伸的依据, 并且这一内涵

也是众多哲学家阐发其想象理论的出发点。萨特在《想象心理学》中经常举一个例子, 就是想象彼得。我们想象彼得正坐在桌前, 而实际上这个时候彼得既不在我们眼前, 也不在他的书桌前, 而是正在柏林逛街。我们通过想象, 把此时并不在场的彼得显现了出来, 带到了当下。萨特想象彼得的例子基于的就是对想象的这一内涵的理解, 所以他认为, 想象是一种假定活动, “这种假定是从一种非现存的不在现场的状态向一种现存的在现场的状态的过渡”^[5]。不仅萨特是这样理解, 早在《纯粹理性批判》中, 康德就已经给想象下了类似的定义: “想像力是把一个对象甚至当它不在场时也在直观中表象出来的能力。”^[6] 第二, 想象是影像。这种理解最早在柏拉图的思想中显露端倪。在《理想国》的第 6 章, 柏拉图借苏格拉底之口举了著名的线段的例子: 一条线分成两段, 一段为可见的世界, 另一段为可知的世界, 可见世界是现实世界, 可知的世界则是理式的世界, 前者是后者的 “影像”。可见的世界那一段线又分成清楚的和不清楚的两部分, 属于不清楚的那部分又构成了可见世界本身的影像。柏拉图用一条线两次二分的例子试图说明的是人的灵魂状态的划分, 即相对应于这四个部分, 有四种灵魂状态, 从高到低依次是: 理性、理智、信念、想象。由此可知, 在柏拉图那里, 想象是最低一级的灵魂状态, 它是真实 / 理式的影子和摹本。这些观点恰好印证了想象从词源学上来说所包含的 “摹仿” 的意蕴。并且还可以看出, 柏拉图对想象是贬低的。这一观点被很多后世哲学家所继承。由此, 想象在哲学中地位的逐渐提升, 就成了现代哲学中一个重要的理论发展脉络。第三, 想象是记忆和回忆。这也是想象的一个比较古老的含义。关于这一点, 学界经常提到的是亚里士多德的一句话: “想象就是萎靡了的感觉”^[7]。他还有一句关于想象的话, 说得更加明确: “一切可以想象的东西本质上都是记忆里的东西。”^[8] 亚里士多德的这一观点有继承柏拉图思想的成分, 他也认为想象和感觉都是心灵的功能, 同柏拉图一样, 他也不重视想象, 他认为, 感觉是真实的, 但想象很多时候是虚假和错误的。亚里士多德对想象的这种理解, 在后世中也不断有所回响。霍布斯和维柯都是从记忆和

回忆的角度来理解想象。霍布斯认为,“想象和记忆就是同一回事,只是由于不同的考虑而具有不同的名称”^[9]。维柯认为,“想象不过是扩大的或复合的记忆”^[10]。

二 17、18 世纪欧洲哲学中对想象的思考

虽然早在柏拉图和亚里士多德那里就有对想象的思考,并且这种思考一定程度上还规定了想象的基本内涵和发展方向,但想象真正成为哲学^[11]的关注对象,是在 17 世纪,到了 18 世纪,想象成为哲学中的核心概念。

17 世纪的哲学家,如培根、霍布斯、笛卡尔等都曾对想象有所关注,但从想象理论在认识论层面的逻辑推进来看,作为“现代哲学之父”的笛卡尔的观点无疑是最需要重视的。笛卡尔的哲学是典型的二元论,即心与物二分,但被分成两个部分的心与物又如何连接起来呢?这是他哲学中的关键问题。想象就在解决这一问题的过程中出场。笛卡尔的思路是这样的:通过内省,可以确定的存在是“我”作为一个思维的存在,那么“我”之外的物如何确定它是切实存在的呢?他的答案是通过想象。“在我心里的想象功能(我从经验中看到,当我考虑到物质的东西时我就使用这个功能)是能够让我相信物质的东西存在的。因为当我仔细考虑什么是想象时,我看出它不过是认识功能对向它直接呈现的物体的某种运用,因而这个物体是存在的。”^[12]外在的物向想象直接呈现,想象直面物体,作为思维的“我”能够确证“我”正在想象,那么“我”也就能知道物是存在的。由此,想象借助自身的经验性维度成了连接心灵与物质性的东西之间的桥梁。想象在笛卡尔这里是一种认识功能,被纳入到了认识论的体系之中。这种认识功能与知性不同:当知性领会时,精神朝向的是自身,考虑的是自身的某个观念;而当想象开启时,精神朝向的是物体,在物体上考虑某种符合精神的或来自感官的观念。虽然在笛卡尔这里,已经暗示出想象在心与物连接过程中的桥梁性作用,但他继承了柏拉图和亚里士多德的立场,在其思想体系中,想

象的地位并不高。他认为,想象对于精神的本质而言不是必要的,它也不是由精神决定的,想象的东西也可以不是真的,并且想象是模糊的,它无法像知性一样表现为清晰的认识。笛卡尔的这些观点,是现代哲学对想象问题思考的起点。后来的哲学家,无论是赞成抑或是反对他的观点,都需要从这里起步,甚至到了 20 世纪,例如在胡塞尔、萨特等人那里,还能看到笛卡尔想象理论清晰的影子。

18 世纪欧洲的哲学家,差不多对想象都有所讨论。沿着笛卡尔的道路继续前行,却又改变了他对想象规定的方向,提升了想象在认识论中地位的人是康德。康德哲学中的想象非常复杂,在他漫长的学术生涯中,对想象的理解也经历了不同程度的变化。埃科曾经指出,《纯粹理性批判》第 1 版和第 2 版中康德对想象的理解不同^[13]。而在他的另两部力作即《判断力批判》和《实用人类学》中,对想象理解的重心也不尽相同。尽管如此,康德对想象的思考仍然存在着始终一致的东西,这表现在将想象看作是一种先天认识能力,强调想象的组合性、综合性以及生产性。在其中,对想象的生产性的理解是具有理论开拓意义的。关于这一点,康德是通过对想象的分类完成的。在他看来,想象分为再生性和生产性两种,前者属于经验性的,是对经验的综合,是经验在记忆中的一种重组,它依据的是联想律。康德认为再生性想象属于心理学范畴,而不属于先验哲学。而生产性的想象具有生产能力,它是一种“先天地规定感性的能力”^[14]。连接概念和直观的,正是这种想象。康德认为,想象力“按照其智性的综合统一来说是依赖于知性的,而按照领会的杂多性来说是依赖于感性的”^[15],这种“中间性”,使想象在康德的认识论体系中扮演了极其重要的角色。提到康德的认识论,学者们往往对其图式理论津津乐道。图式是人们认识活动的核心环节,没有先天的图式,人们将无法获得知识。而图式是想象的结果。从这个角度来说,想象不仅处于概念与直观之间,也是认识活动的中间环节,同时也是可以获得知识的重要保证。在康德的这些思考中可以发现,想象理论发展到他这里,实现了从无规则的经验复制到知性引导的理性活动、从与知识无关到获得知识的必经之路的转型。康德

的这些思考，暗示出了想象可以有的另外一条发展道路，即想象不再是处于低劣地位的真实的影子，而是获得知识的先决条件，甚至想象本身就可以获得知识。当然，康德只是开辟了这条道路，并没有完成它。真正的完成还有待后来者。但从此以后，西方哲学中的想象，就开始沿着康德辟出的这条道路继续前行。

18世纪哲学中，除认识论外，想象还有一条发展线索，就是道德哲学领域的探讨，即讨论想象与同情的关系，这种想象也被称为“同情想象”。前文中提到的瑞恰慈归纳的想象的第三种内涵，即“对他人的精神状态、尤其是他们的情感状态给以共鸣^[16]的再现”这一指向，很大程度上就是18世纪道德哲学从同情角度思考想象带来的理论成果。同情在道德哲学中得到讨论是17、18世纪人性讨论的一个子问题。当时关于人的天性有多种观点。霍布斯认为人的天性是自私的，人的行为都是从自私的动机出发。代表相反观点的是洛克，他持白板说，认为人生下来仿佛白纸一张。提供了第三种答案的是夏夫兹博里，他认为人天生具有审辨善恶美丑的能力，即“内在的感官”，因而人的道德感和美感是天生的。夏夫兹博里的这种人性本善的观点，影响到了稍晚的休谟和亚当·斯密，成为他们思考同情说的理论语境。

说起同情说，国内哲学界和美学界往往比较关注休谟的观点。他在《人性论》中明确指出，“同情是人性中一个很强有力的原则”，“它产生了对一切人为的德的道德感”^[17]，“借着同情作用，我们才能体会富人与穷人的情绪，而分享他们的快乐与不快”^[18]。但从学术史发展状况来看，休谟并不是最早将同情视为人的善行的哲学家。例如，在夏夫兹博里的学生哈奇生的著作中，同情就被视为善行的一种能力表现。休谟的意义在于，他不是把同情视为独立于道德感的一种能力，而是将之视为道德感的主要内容。在这一点上，他与亚当·斯密是一致的。就同情说的理论论证而言，斯密的观点也许更值得重视，也与本文的议题关系更加密切。索利在《英国哲学史》中指出，斯密“和休谟一样，他把同情看作道德意识的基本事实；他还打算比休谟更确切地说明同情如何能够变成道德的验

证”^[19]。斯密之所以做到了这一点，是因为他用想象来解释同情的发生。

发现同情与想象之间的关系，斯密不是第一个。瓦尔特·J.巴特指出，早在夏夫兹博里之后不久，如詹姆斯·阿巴克尔（James Arbuckle, 1700—1742?）就注意到了如果想同情他人，想象不可或缺，而哈特莱（Hartley, 1705—1757）也思考过想象的快感和痛感与同情之间的内在关联等^[20]。休谟也提到人在同情时会借助想象。他在《人性论》“论我们对于富人和权贵的尊重”一节中指出，“由于我们对房主的同情”，“我们借想象之力体会到他的利益，并感觉到那些对象自然地使他产生的那种快乐”^[21]。斯密的理论贡献在于，他把在休谟那里的同情与想象之间的隐性联系变成了显性存在，并用想象指明了同情这一心理活动的运作规律。在《道德情操论》的开篇，他对“同情”的定义就是从想象出发的，同情“就是当我们看到或逼真地想象到他人的不幸遭遇时所产生的感情”^[22]。他认为，“由于我们对别人的感受没有直接经验，所以除了设身处地的想象外，我们无法知道别人的感受”^[23]。斯密从想象角度对同情的理解，对后来的苏格兰常识学派如亚当·弗格森（Adam Ferguson, 1723—1816）、斯图尔特（Dugald Stewart, 1753—1828）等产生重要影响，并通过常识学派对博克的影响，进而影响到了康德。

朱光潜在《西方美学史》第8章讨论休谟思想的结尾处指出：“‘同情’（sympathy）在西文里原义并不等于‘怜悯’，而是设身处地分享旁人的情感乃至分享旁物的被人假想为有的情感或活动。……同情说在博克、康德以及许多其他美学家的思想里占着很重要的地位。立普斯一派的‘移情’说和谷鲁斯一派的‘内幕仿说’实际上都只是同情说的变种。”^[24]由于朱光潜在中国现代美学史上的崇高地位，国内美学界一直认同他的这一说法。实际上，从休谟到斯密，他们所规定的同情说，和后来美学中的移情说基本上不是一回事。休谟和斯密所讨论的同情，是伦理学问题，因此这种同情，发生在人与人之间，是人的善性的表现。当朱光潜把同情由人扩大到物的时候，已经是在用后来的移情说来解释同情说了。因为“移情”指的是把人的情感投射

到无生命或无情感的对象上。二者之间的本质区别在于,通过同情,人们能够达到对他者的认识,而移情,是物消融于人的情感之中,在这一过程中,只有强势的主体,而对象本身是缺席或者说沉默的。瓦尔特·J.巴特在讨论同情说时,也专门提到了它与后来的移情说之间的区别。在他看来,同情说与移情说常被混淆,但不是一回事,除了我们已经指出的一个发生在人与人之间、一个发生在人与物之间这一明显区别外,他还指出,移情说是一个美学理论,而同情说却不是纯粹的美学理论^[25]。事实上,从“移情”(empathy)一词的词源也能见出二者的区别。empathy出现于19世纪中叶,是从德文“Einfühlung”翻译成英文的,到了20世纪初才在英语世界流行起来^[26]。所以瓦尔特·J.巴特才会说移情是一个“近来的术语”^[27]。也就是说,这一语词是随着移情说在德国和欧洲影响越来越大后才进入到英语语汇中的,它使用的范围要比同情狭窄得多,主要还是在艺术和美学领域使用。

18世纪,想象讨论的这两条线索是并行的。其背后的哲学分歧和语境是大陆理性主义和英国经验主义两种哲学派别和潮流。前者在认识论的框架内思考;后者在伦理学的范畴内运思。由此带来了想象理论的两个维度。它们的最终会合是在美学、艺术和文学领域。这种会合带来了想象的内涵和想象理论的现代性的确立,也带来了新的文学和艺术观念。

三 现代想象观在文学和艺术领域的确立

一个值得注意的现象是,18世纪在哲学领域并行发展的想象的两个维度,当转入艺术和文学领域后,一定程度上衍变成了带有时间性的历史链条。也就是说,同情想象与认识论意义上的想象在艺术和文学领域形成了相继的关系,甚至前者成了解释后者的依据:18世纪,艺术和文学领域讨论的想象主要是同情想象,而到了19世纪初,想象仿佛成了真理和自由的代言人,此后艺术和文学的真理性和自由性成为它们最重要的特质。并且,当想象与真理/真实和自由相连的时候,现代意义上

的想象观也随之确立。

想象与艺术、文学之间有联系,是自古希腊时代就被暗示的观点。柏拉图在《理想国》中对人灵魂能力的划分,其中第四等级的想象,对应的就是艺术。到了17、18世纪,把艺术、文学和想象联系在一起,也是理论家们惯常的思路。培根在《学术的进展》中指出:“人类知识的区分正对应于人类的三种理解能力:历史对应于记忆,诗歌对应于想象,哲学对应于理智。”^[28]从讨论的一般情况来看,18世纪文学和艺术领域,对想象主要是从同情的角度来理解的。在当时很多批评家看来,作家的创作、演员的表演以及读者的欣赏,都需要以同情想象为前提条件。他们普遍持有的观点是,作家需与自己创作的人物同一,演员和读者则需与作者、作品中的人物同一。约翰·希尔(John Hill, 1716—1775)在《论演员》一书中指出:“透彻地理解作者需要更多的东西;演员在很大程度上就是作者本人。”^[29]休·布莱尔(Hugh Blair, 1718—1800)在《修辞学和纯文学的演讲》中也认为,作品语言的力量来自诗人“深深沉浸于他所刻画的人物的力量,某一瞬间成为他正在呈现的那个人的力量”^[30]。演员通过表演与作者同一,诗人深深地沉浸于他所刻画的人物,甚至化身为他所刻画的那个人物,这些都是作家、演员通过同情想象才能达到的。

然而,同情想象又是一个复杂的概念,它存在着显隐两个维度。就其显在的维度而言,它源自18世纪英国经验主义对人性的探讨;就其隐在的维度来说,它暗含了认识论,即对人如何获得知识的解决。前者为文学和艺术中的想象提供了心理基础,而后者为产生于英国经验主义土壤之上的想象理论与当时大陆哲学对想象思考的认识论传统之间架起了可以沟通的桥梁,改变了想象的传统内涵,相应地,也完成了现代想象观的构建。

说到同情想象隐含的认识论维度,我们指的是,同情与想象,就其基本规定而言,都与人的认识有着紧密联系。同情虽由人性自然生发,但它不仅仅是人性善的体现,同时也是人与人沟通的基础,因而是人认识和理解他人的一种途径。想象自柏拉图时代起,指的就是人的一种认知功能,18

世纪的哲学家基本上都坚持了这一立场。所以同情想象本身也蕴含着认识维度。然而同情想象与古希腊时代和大陆理性主义中的想象又有着很大区别。在后者那里，虽然哲学家们承认想象是一种认识功能，但并不认为想象能够获得真理性认识，即获得知识，这在上文讨论笛卡尔时可以看到。而同情想象不同，这种想象通过推己及人，能够达到对其他人的认识。由此可以发现，同情想象所赋予想象的内涵，逐渐改变了其传统含义，使其指向渐渐与真理、真理性认识等联系到了一起。准确地说，这一变化出现在18世纪末，到了19世纪初，就变成了被普遍认可的对想象的规定。比厄斯利也曾谈到这种变化：“正是关于这种知识形式的主张，产生了一种新的想象理论，也许更确切地说是，标志着‘想象’这个术语的意思的新的扩展。它不再仅仅包含了发明和重组材料的官能，而且包含了一种直接把握重要真理的官能。”^[31]比厄斯利在此所言的知识形式，就是同情想象引申出的新的知识形式。在他看来，这种知识形式产生了新的想象理论，然而在我们看来，是这种新的想象理论，标志了新的知识形式的诞生。

简单来说，相对于正统的以概念、判断、推理为手段和基本内容的理性认识，这种新的想象理论和新的知识形式是一种感性认识，具有情感认知性和形象直观性。它的主要应用领域是艺术和文学。康德是这种新的想象理论的引领者。上文提到，在《纯粹理性批判》中康德提出了生产性想象，认为这种想象位于概念与直观之间，关联着知性与感性，是认识活动的核心构成，但这种想象仍然是先验的，完全可以超越经验而存在。在《判断力批判》一书中，他提供了关于想象的更为丰富，也更有建设性的现代观点。具体说来，他对这种新的想象理论的贡献在于：首先，他强调这种想象在审美活动中的重要性。在他看来，在美的艺术中想象力比知性更重要。他说：“为了美起见，有丰富的和独创的理念并不是太必要，更为必需的却是那种想像力在其自由中与知性的合规律性的适合。”^[32]他还认为，鉴赏判断需要四种能力，而想像力排在首位^[33]。这些都表明在审美活动中想象具有突出地位，他的这一思想为后来的浪漫主义确立艺术的想

象本质开启了道路。其次，他指出了这种想象以直观性和感性为主要特征。例如，他认为直观是想象力的表象。想象力发挥作用时会有附带的表象，会整合和呈现感觉，它“使一大群自身找不到表达的感觉和附带表象活跃起来”^[34]。再次，在诠释这种新的想象的过程中，康德把天才、自由、创造等概念与想象有效结合起来，这为后来的浪漫主义哲学家和批评家们利用这些概念来构建现代想象理论奠定了基础。在“构成天才的各种内心能力”一节中他指出，“如果使想像力的一个表象配备给一个概念……因而把概念本身以无限制的方式作了感性的〔审美的〕扩展，那么，想像力在此就是创造性的”^[35]。在这里，天才的想象力和创造性联系在了一起。在该书提到想象力时，康德也不断地谈到自由。在他看来，美其实就是在与知性相适合的前提下想象力的自由发挥。他的这些思想成为了火种，点亮了当时的思想界。但遗憾的是，在他那里，想象无法抵达认识，在审美活动中，没有真理性的知识出现。

如果说作为感性认识的新的想象理论包含了形象直观性和情感认知性，那么康德只完成了其中一部分的任务，即对形象直观性和情感性的论证，并没有完成情感具有真理性认识这一特质的论证，更没有把这种真理性认识与艺术直接相连。接下来的任务是由18世纪末19世纪初以德国唯心主义哲学家和英国浪漫主义批评家为代表的作者们完成的。

康德之后的德国唯心主义哲学家们敏锐地捕捉到了康德对想象的期许。费希特认为想象是理论自我的一种基本能力，现实是理论自我想象的结果。然而这并不意味着现实会像在柏拉图那里一样成为幻象和影子，而是存在和真实本身。费希特的理由很简单，自我建立在想象性行动之上，而现实是自我无意识想象行动的产物，我们不能从现实中抽离掉自我，即无法抽离真实，因此想象构建的现实就是真实本身。然而，尽管他明确规定了想象具有真实性，却并没有将之与艺术、文学联系在一起。在这方面做出理论建构的是谢林。在谢林的运思逻辑中，哲学从其纯粹的绝对本原出发，即从一个单纯的同一出发，行进在一系列的矛盾中，只有抵达哲学的最高阶段即艺术时，才克服了有限与无限、无

意识与有意识、自由与必然的矛盾，达到了最终真实的状态。而艺术之所以能够实现这一点，正是因为其中想象的作用。因此在谢林这里，想象不仅是富有创造性的诗才，并且是哲学实现自身的决定性力量。由此，作为艺术本质的想象就与真理同为一体。

客观而言，谢林是在试图解决康德遗留下来的二元论难题的语境中来思考想象和艺术问题的，因此他对想象的定位，还是在哲学范围内，他对想象可以获得真理的论证，是为了克服主观与客观、主体与对象、人与世界二分的时代理论难题。他把真理赋予了艺术和想象，抬高了艺术和想象在哲学中的地位，从而完成了现代想象观在哲学领域的确立。而对现代想象观的充分论证，则主要是由同样受到康德哲学影响的英国浪漫主义批评家们完成的，一定程度上，他们的思考与哲学中的浪漫主义潮流形成了呼应和共振。

比厄斯利指出，威廉·布莱克（1757—1827）是最早谈论现代想象的诗人。他引用了布莱克的话：“这个想象的世界是一个永恒的世界；这是我们所有的人在单调无味的肉体生命死亡以后所要追求的神圣的心灵安息地。”^[36] 布莱克的话意味着，想象带给我们的是超越人的肉体生命的永恒真理，所以想象活动具有真理性认识。济慈在给朋友的信中表达得更加明确：“想象所能当作美而捕捉住的东西必定具有真理性……我还从来没有能看到事物通过因果推理如何被当作真理来理解的。”^[37] 济慈在这里不仅认为想象活动能够捕捉真理，甚至还认为通过因果推理不能获得真理，这种观点虽然极端，但对肯定新的想象理论是有力的。雪莱则在《为诗辩护》中指出：“推理之于想象，犹如工具之于作者、肉体之于精神、影之于物。”^[38] 这表明在他看来，想象比推理更具根本性意义，是真实的直接呈现。经过浪漫主义批评家们的辩护和努力，感性和情感具有真理性认识的观念得以确立。这意味着一种新的认识形式出现了，它与传统的理性认识并置，成为我们抵达真理的新方式。

为了确保和证明这种新的认识方式的有效性，浪漫主义批评家们沿着康德的思路，引入了很多新的观念，这主要包括天才、自由、创造性等，他们

把这些概念和想象结合起来，充实了这一新的认识方式，同时赋予想象以新的内容。在这些浪漫主义批评家看来，想象分为两种：一种是人们在日常生活中都在使用的，辅助人们进行认识活动的想象，这种想象类似于笛卡尔的想象，或者康德的再生性想象；还有一种想象则是诗人和艺术家所特有的，天才的想象，这是一种充满了创造性的想象，是他们着力赞美的东西，也是现代想象理论主要指向的想象。威廉·哈兹里特（1778—1830）指出，“这种想象的本能，也许是比其他任何环境都更深地将天才的特征的印记打在艺术作品之上”^[39]。在《文学传记》中，柯勒律治指出，“诗的特性源自诗歌天赋……理想完美的诗人全身心地投入活动……他身上会散发出统一性的色调和精神，借助那种综合的神奇力量，实现相互融合和（可以说是）相互渗透，这种力量我专门用了‘想像’这个名字来称呼”^[40]。在该书另一处，柯勒律治又说“想像力的法则本身就是成长和创造的动力”^[41]。雪莱也在《为诗辩护》中指出“想象是创造力”^[42]。这些观念表明，在浪漫主义批评家那里，天才、自由、创造性和想象仿佛天然地结合在一起，互相确证，构成彼此的特质，也成了我们今天耳熟能详的观念：想象是自由的，它是天才的创造；天才具有异于常人的敏锐的感受力，这种感受力体现于他们的想象和创造；想象不仅能够获得真理，同时还能够创造真理，它是真理永恒的栖息之所。

同时，为了确保这种想象的真理性，浪漫主义批评家们还重新为这种真实找寻了新的源泉和解释，即人类童年之真和自然之真。发现人类童年的价值和意义，以及发现自然，是18世纪哲学和美学的重要内容。维柯在《新科学》中就论述了人类原始思维的诗性特质，他把这种诗性思维与想象联系在了一起。卢梭在其人生选择和著作中都亲近自然，把自然看作快乐的源泉。他们的这些思想，某种程度上使他们成为了浪漫主义的先驱。在浪漫主义批评家那里，他们热情地找寻人类童年的情感表达的真实，把自然看作是真实的同义语。雪莱把诗歌解释成“想象的表现”，认为自从有人类便有诗歌。他论证的例子是小孩子的游戏和原始人的情感表达，在他看来，语言、姿势和艺术即是原

始人表达情感的媒介，同时也是表达本身。华兹华斯说他诗作的题材都取自田园，“因为在这种生活里，我们的各种基本情感共同存在于一种更单纯的状态之下，因此能让我们更确切地对它们加以思考，更有力地把它们表达出来；……因为在这种生活里，人们的热情是与自然的美永久的形式合而为一的”^[43]。华兹华斯认为，自然的这种单纯和美就是真。艾布拉姆斯也认为，在华兹华斯那里，真与自然同义，他拈出了华兹华斯诗歌的核心概念“真实的”，指出“这个词在很大程度上，可与‘自然’一词换用”^[44]。经过浪漫主义批评家们激情的努力，在与自由、天才、创造等概念的结合以及在与人类诗性的童真、自然本身的真实的糅合的基础之上，现代想象观得以确立。

还需补充的是，浪漫主义批评家们不仅把想象和真理结合在一起，更新了想象的内涵，确立了新的认识方式，同时还为这种想象和真理找寻到了存在之所，即文学和艺术，这同时也使文学和艺术的指向产生了新变，促成了其观念的现代转型。正如上文所言，把想象与文学艺术联系在一起，是西方知识界的传统，然而随着想象观念的变化，文学和艺术观念也明显发生了变化。简言之，当想象活动成为获得真理的一种方式，作为“想像之子”^[45]的文学和艺术就成了真理之家。雪莱充满激情地说：诗歌“撕去这世界的陈腐的面纱，而露出赤裸的美、酣睡的美——这种美是世间种种形象的精神”，“诗是生活的惟妙惟肖的表象，表现了它的永恒真实”^[46]。想象创造真实，文学和艺术是想象的产物，因此文学和艺术具有真实性，浪漫主义批评家们以回到柏拉图的方式重新解读了亚里士多德的诗的“哲学意味”。我们这里的意思是，亚里士多德借助诗与历史的比较，认为历史具有偶然性，而诗更具有普遍性，因而诗是比历史更高的真实，这是一种接近于科学认识的真理。而浪漫主义批评家们赋予文学和艺术的真实，是一种充满激情的、个人性的、蕴藏于自然（包括自然界和人的自然）之中的精神，是一种没有时间性的、带有浓郁宗教气息的永恒真理。

张世英在《论想象》中指出：“西方哲学史上自柏拉图经康德到胡塞尔和其它一些现当代哲学家

关于想象的观点的发展史是一个由贬低想象到重视想象、由贬低不在场到重视不在场的过程。”^[47]这种描述把握住了想象在西方发展的基本学术史脉络，这从本文的分析中也可以见出。在我们看来，这一过程可以完成是由多方面因素促成的：首先，想象含义复杂多样，甚至彼此间矛盾冲突，这就为哲学家们选择其含义走向留下了弹性空间。其次，在西方哲学传统中，想象与文学艺术一直联系在一起，不同的艺术和文学选择也会影响到对想象的诠释。再次，18世纪末19世纪初的浪漫主义潮流，高扬个性和主体性，这种价值诉求需要有其可以具体落实的观念，想象正是在这一诉求中被挑选了出来，并被赋予了新的内涵。最后，最根本的原因在于，现代哲学是在反传统的价值取向向下不断发展的，相对于传统的理性主义潮流，现代哲学家们选择了感性的新取向，这种取向具体体现为对感性的肯定和哲学的审美化，想象内涵的变化正是这种新趋向的产物。诚然，想象是18、19世纪哲学、美学和文学艺术中的核心概念，某种程度上可以说，那两个世纪是想象的世纪，然而进入20世纪后，虽然有现象学、弗洛伊德主义等对想象的进一步阐发和扩容，但总体而言，哲学的语言学转向与实证主义潮流并不利于想象理论的发展，由此，想象理论逐渐走向式微，成为虚构（the imaginary）的一种表现形式。

〔本文系国家社科基金西部项目“分析美学关键词与当代中国美学话语建设研究”（项目编号19XZX017）的阶段性研究成果〕

〔1〕“想象”一词对应的英文词语众多的现象，可以萨特《想象心理学》的英文版为例。在这本书的英译本中，除了出现了“imagination”，也出现了“image”“imagining”“imaging”“imaginary”“phantasy”等多种表达，而这些表达，在中文里，根据上下文，很多时候都需要译成“想象”。见 Sartre, *The Psychology of Imagination*, New York: Philosophical Library, Inc., 1948; Sartre, *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*, trans. by Jonathan Webber, London and New York: Routledge, 2004。再如，《美学百科》中“imagination”一词的解释被直接转换成对“imaginary”的解释。见 Michael Kelly, *Encyclopedia of Aesthetics*, vol.2,

New York: Oxford University Press, 1998, p.468。

[2] 相关词源方面的解释, 见词源学在线词典: <https://www.etymonline.com/search?q=imagination>。

[3] 雷德蒙·威廉斯:《关键词:文化与社会的词汇》, 刘建基译, 第224页, 三联书店2005年版。

[4] 瑞恰慈:《文学批评原理》, 杨自伍译, 第218—220页, 百花洲文艺出版社1997年版。

[5] 萨特:《想象心理学》, 褚朔维译, 第3页, 光明日报出版社1988年版。

[6][14][15] 康德:《纯粹理性批判》, 邓晓芒译, 第101页, 第101页, 第109页, 人民出版社2004年版。

[7][8]《外国理论家作家论形象思维》, 中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛刊编辑委员会编, 第8页, 第8页, 中国社会科学出版社1979年版。

[9] 霍布斯:《利维坦》, 黎思复、黎廷弼译, 第8页, 商务印书馆1985年版。

[10] 维柯:《新科学》, 朱光潜译, 第121页, 商务印书馆1989年版。

[11] 这里所说的“哲学”包括了心理学和伦理学。因为17、18世纪的哲学与现代的哲学学科并不完全相同, 心理学和伦理学尚未从中分化出来, 而只是其中的心灵哲学和道德哲学讨论的内容。

[12] 笛卡尔:《第一哲学沉思集:反驳和答辩》, 庞景仁译, 第79页, 商务印书馆1986年版。

[13] 翁贝托·埃科:《康德与鸭嘴兽》, 刘华文译, 第82页, 上海译文出版社2018年版。

[16] 瑞恰慈在《文学批评原理》中规定想象第三个内涵时, 使用了英文“sympathetic”一词, 目前中文译本将之译为“共鸣”, 其实该词又可译作“同情的”。当然, 共鸣现象的心理基础就是同情。见 I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London and New York: published in the Taylor & Francis e-Library, 2004, p.226。

[17][18][21] 休谟:《人性论》(下), 关文运译, 第616页, 第396页, 第397页, 商务印书馆1980年版。

[19] 威廉·R. 索利:《英国哲学史》, 段德智译, 第173页, 商务印书馆2017年版。

[20][25][27][30] Walter Jackson Bate, “The Sympathetic

Imagination in Eighteenth-Century English Criticism”, *ELH*, vol. 12, no. 2 (Jun., 1945), pp. 147–148, pp. 160–161, p.160, p.157.

[22][23] 亚当·斯密:《道德情操论》, 蒋自强、钦北愚等译, 第5页, 第5页, 商务印书馆1997年版。

[24] 朱光潜:《朱光潜全集》第6卷, 第256页, 安徽教育出版社1990年版。

[26] <https://www.etymonline.com/search?q=empathy>.

[28] 培根:《学术的进展》, 刘运同译, 第64页, 上海人民出版社2015年版。

[29] 转引自 Earl R. Wasserman, “The Sympathetic Imagination in Eighteenth-Century Theories of Acting”, in *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 46, no. 3 (Jul., 1947), p.264。

[31][36][37][39] 比厄斯利:《美学史:从古希腊到当代》, 高建平译, 第419页, 第423页, 第423页, 第423页, 高等教育出版社2018年版。

[32][33][34][35] 康德:《判断力批判》, 邓晓芒译, 第164页, 第165页, 第160页, 第159页, 人民出版社2002年版。

[38][42][43][46]《西方文论经典》第3卷, 高建平、丁国旗主编, 第209页, 第209页, 第158—159页, 第238页、第214页, 安徽文艺出版社2014年版。

[40] 柯勒律治:《文学传记:柯勒律治的写作生涯纪事》, 王莹译, 第252页, 中国画报出版社2019年版。译文有改动, 改动时参考了艾布拉姆斯《镜与灯:浪漫主义文论及批评传统》中的相应翻译, 见艾布拉姆斯《镜与灯:浪漫主义文论及批评传统》, 郅稚牛等译, 第138—139页, 北京大学出版社2004年版。

[41] 柯勒律治:《文学传记:柯勒律治的写作生涯纪事》, 王莹译, 第317页。译文有改动。

[44][45] 艾布拉姆斯:《镜与灯:浪漫主义文论及批评传统》, 郅稚牛等译, 第131页, 第125页。

[47] 张世英:《论想象》,《江苏社会科学》2004年第2期。

[作者单位:西南大学文学院]

责任编辑:何兰芳