

钱锺书对朱光潜意象美学观的批评

——20世纪中国美学史上一桩被忽视的公案

王怀义

内容提要 钱锺书对朱光潜意象美学观的批评，是20世纪中国美学史乃至学术史上极其重要却至今鲜为人知的一桩公案。朱光潜于1924年创作的《无言之美》是中国现代美学史上第一篇在审美意义上使用“意象”概念的论文，他对直觉说、移情说、距离说、物我关系等思想的介绍和阐释，奠定其意象美学观的哲学基础。钱锺书提出“本意说”，限定了意象生成美感的适用范围；通过反思移情说，提出了“人化批评”的思想，重新概括了意象创构过程中物我关系的三种形态；在批评直觉说的同时提出艺术传达过程中艺术家“出位之思”的观点，用以分析艺术意象的创造及跨界问题。对此，20世纪中国美学史研究和新时代的文艺学美学理论建设应有所关注和反思。

关键词 本意说；物我关系；艺术媒介；意象美学

钱锺书对朱光潜意象美学观的批评，至今未受到学术界的全面关注，而这却是20世纪中国美学史乃至学术史上极其重要的一桩公案。可靠的文献证明，钱锺书关于意象美学的看法，首先是在批评朱光潜《无言之美》《诗论》《文艺心理学》等早期著作的过程中提出的，敏泽记述钱锺书谈意象问题的论文未能点明这一点^[1]。范旭仑对钱锺书与朱光潜两人日常交往和学术思想关联有过简述^[2]，是为数不多涉及这一论题的文章。何开四曾注意到20世纪40年代与钱锺书几乎同时讨论诗画关系的是朱光潜《诗论》^[3]，但未注意到二者之间存在的学术互动。李洪岩对朱光潜作为《文学杂志》主编编发钱锺书《中国固有的文学批评的一个特点》（后文简称“《特点》”）一文的过程有过记述^[4]，但忽略了钱锺书此文乃针对朱光潜《文艺心理学》而发的事实。宛小平认为朱、钱二位先生因治学理念和学术趣味相近，故“俩人在论题的选择中也多有雷同之处”^[5]，是对钱锺书学术思想形成与朱光潜意象美学之间关系的误判。而据吴泰昌记述，在1981—1983年间，朱光潜多次高度评价了钱锺书《特点》《谈艺录》对意象问题的分析及其学术史价

值^[6]。因此，重揭这一公案，探寻钱锺书与朱光潜二人学术思想的复杂关系，将钱锺书对意象问题的看法条呈清晰，认识其美学思想之形成过程，对于界定钱锺书在20世纪中国美学史上的地位有重要的现实意义和价值。

一 本意说：“无言之美”的适用限度

钱锺书对朱光潜意象美学观的批评长达50余年，贯穿了其学术生涯的全过程。创作于1924年的《无言之美》一文，是朱光潜建构意象美学观的第一篇系统的纲领性文章。此文也是目前所知朱光潜最早在审美意义上使用意象概念的论文^[7]。朱光潜所谓“无言之美”，是指中国古代文艺理论常说的诗歌（艺术）“意在言外”或“意余于象”时所产生的美感。针对朱光潜将无言之美无限扩大并最终可能消解美或美感本身的问题，钱锺书提出了“本意”说，对意象生成美感的限度问题进行了界定。

《无言之美》一文篇幅虽短，但涵盖内容很广。它首先申明作者的基本观点：美感是由语言之先的意象生成，而美感又非语言（艺术技巧）所能完全

表达，故而形成“意在言外”的审美效果，这就是“无言之美”。而且，并非文学如此，一切艺术作品都有此特点。除诗歌外，朱光潜举出音乐、戏剧、雕刻和绘画等进一步论证了这一观点。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，都要尽美尽善，才能引起美感。”^[8]正是言意之间的不对等、不匹配关系，使文艺作品具有一种“言有尽而意无穷”的美感，这种美感需要主体静心体悟才能感知。朱光潜举出白居易的《琵琶行》、德林瓦特和王尔德的戏剧、拉奥孔雕塑等例，说明无言之美普遍存在于各种艺术类型中。朱光潜将无言之美作为超越意志和现实矛盾的手段，主体以超现实的眼光看待世界，在意象世界中寻找安慰。

钱锺书认为朱光潜使用了太多现代西方美学的新名词、新概念但内容没有新意，且论证逻辑不够严谨。1929年3月，朱光潜《给青年的十二封信》由开明书店出版，并附有《无言之美》一文。钱锺书阅读后创作了散文《灵感》，文章说一位“有名望的作家”把“中学生的程度和见识作为作品的标准”，“他的全部作品可以标题为：‘给不大不小的读者’；或者：‘给一切青年的若干封匿名欠资信’”^[9]，其中“有名望的作家”暗指朱光潜。钱锺书发表于《今日评论》1939年第1卷第6期的《冷屋随笔之二》，说当时不懂文学而进行文学批评者“特别起劲”地批评文学，“产生了印象主义的又唤作自我表现或创造的文学批评”^[10]，说这些批评家“会怒喊，会狂呼，甚至于会一言不发，昏厥过去——这就是领略到了‘无言之美’的境界。他没有分析——谁耐烦呢？他没有判断——那太头巾气了。‘灵感’呀，‘纯粹’呀，‘真理’呀，‘人生’呀，种种名词，尽他滥用”^[11]。这是钱锺书对朱光潜论著使用概念言说诗境论述方式的批评。

除上述印象式批评，钱锺书《管锥编·老子王弼注》第14则“大音希声”条，则从理论层面对朱光潜的观点进行了集中修正和完善。有人认为这篇文章是“为驳朱光潜作”^[12]，有其道理。朱光潜论证音乐可以使人“精神上就有一种沉默渊穆和平愉快的景象”时，引述了白居易《琵琶行》和济慈《希腊花瓶歌》两个例子。这两个例子都被

钱锺书使用了，但钱锺书的重新阐述更为学理化。朱光潜说《琵琶行》中“冰泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇。别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声”是“形容音乐上无言之美的滋味”^[13]，但并未对此细致分析。钱锺书指出，“聆乐时每有听于无声之境”^[14]，马融《长笛赋》摹写甚详：“寂之于音，或为先声，或为遗响，当声之无，有声之用。是以有绝响或阒响之静（empty silences），亦有蕴响或酝酿之静（peopled silences）。静故曰‘希声’，虽‘希声’而蕴响酝酿，是谓‘大音’。乐止响息之时太久，则静之与声若长别远睽，疏阔遗忘，不复相关交接。《琵琶行》‘此时’二字最宜着眼，上文亦曰‘声暂歇’，正谓声与声之间隔必暂而非永，方能蓄孕‘大音’也。”^[15]钱锺书指出，音乐意象造成幽远的意境，首先需要满足声与声有间隔但又不能间隔太久的条件，声音与声音之间的间歇只是为主体当下的情感想象提供空间，否则声与声之间便不能形成连续性，由此可以见出白居易诗句中“此时”和“声暂歇”用语之精当，以及其中所蕴含的深刻哲理。显然，与朱光潜的论述相比，钱锺书对白居易诗句的分析更为深刻、准确。可以说朱光潜指出白居易诗句存在无言之美，而钱锺书则指出此无言之美何以存在的前提条件，正可弥补他所谓朱光潜论述“没有分析”的弊端。

复次，朱光潜引用济慈《希腊花瓶歌》中的诗句，钱锺书亦加以使用，但他进行了重新翻译和阐释。他标识出济慈此作的原文“Ode on a Grecian Urn”，将之译为“希腊古盎歌”；朱光潜将“*Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter*”译为“听得见的声调固然幽美，听不见的声调尤其幽美”^[16]，而钱锺书译为“可闻曲自佳，无闻曲逾妙”^[17]。钱锺书指出，此种境界“生于闻根直觉，无待他根”^[18]，故而济慈此诗“未许混为一谈”^[19]，这是因为济慈此句是根据器皿所绘牧人弄笛图像所写，乃是想象吹笛人演奏的音乐，是“以耳识幻感补益眼识实觉”^[20]。钱锺书又引述李斗《扬州画舫录》卷11中吴天绪说书的例子，进一步证明济慈所见乃是无声之形象，其对声音效果的描述乃是“空外之音”，并不是音乐本身所产生的效果，与音乐中声音动静之相辅相成的艺术境界

相比差之甚远。在修订本《谈艺录》第2则“黄山谷诗补注”中，钱锺书又对这种“眼识实感引起耳识幻觉”的现象进行了详细讨论，认为“龙眠画笔，写惜别悲歌情状，维妙维肖，观者若于无声中闻声而肠断，故曰：‘画出无声亦断肠。’即听觉补充视觉之理也”^[21]。

由此可以看出，钱锺书认为朱光潜引述白居易诗句未能清晰指出音乐声与声之间以间隔形成幽远意境的艺术哲理，所引述济慈诗句的例子是视觉引发听觉想象的例子，无法证明无言之美的特点。当然，钱锺书对白居易和济慈诗句的理论重探，不代表他全盘否定了朱光潜的观点，朱光潜所谓无言之美，与中国古代诗论所谓“意在言外”“象外之象”等思想有一致之处，钱锺书对此也做了较为充分的吸收和发明。例如，在为反驳朱光潜所撰《读〈拉奥孔〉》一文中，钱锺书说画作对于动作的表现，“有时偏偏见首不见尾，紧邻顶点，就收场落幕，让读者得之言外”^[22]。《管锥编·太平广记》第88则，借对《画断》“张萱”条“《乞巧图》《望月图》皆纸上幽闲多思，意余于象”^[23]的讨论，钱锺书对“意余于象”的问题进行了较为深入的阐述，认为“绘画此境，犹声诗之‘空外音’‘言外意’耳”^[24]，是对朱光潜观点的申说。

但与朱光潜不同，钱锺书提出“本意说”，认为无论是诗还是画，对这种“意在言外”的美感的表现和追求都有一定限度，否则诗与画均会因象外之意无法把握而失去自身的内在规定。钱锺书引述毛先舒《诗辨坻》卷4《学诗径录》论作“古风长篇”云：“实叙本意处，不必言其余；拓开作波澜处，却要时时点着本意，离即之间方佳。此如画龙，见龙头处即是正面本意，余地染作云雾。云雾是客，龙是主，却于云雾隙处都要隐现鳞甲，方见此中都有龙在，方见客主。否是，一半画龙头，一半画云雾耳；主客既无别，亦非可画完龙也。”^[25]画中龙为“主”，是作者“本意”，而云雾则是“客”，“客”不能凌驾于“主”之上，否则龙不是龙，云雾不是云雾，主客混淆，画也就失去了价值。换言之，在艺术作品中通过意象形成美感，须时刻不能脱离作者“本意”，无言之美产生的空间是有限制的；朱光潜所说“美在未表现而含蓄无

穷的一大部分”^[26]，最终会消解艺术本身的美感。朱光潜自己亦指出“我们欣赏美术作品，要注重在未表现而含蓄着的一部分，要超‘言’而求‘言外意’，各个人有各个人的见解，所得的言外意不是难免殊异么”^[27]的问题，他以经典作品“美在有弹性”，适合各人各时的口味和欣赏为例，无法解释这一难题。钱锺书提出“本意”说，有效矫正了朱光潜观点的不足。这既是“意余于象”的限度，也是无言之美可能产生的限度。因而“意余于象”的结构关系需有一定张力，就像画龙，“‘隐现鳞甲’而外，尚‘见龙头’，义遂圆匝矣”^[28]。钱锺书以本意说对意余于象的结构关系的论述，可与朱光潜《诗论》第三章《情趣与意象》概括的情趣与意象之间三种结构关系参看。钱锺书以“龙头”为喻，指出艺术作品中作者本意对意象结构具有主导作用，同时也对欣赏者再造意象中的美感有一定限制作用。朱光潜认为汉魏时期意象富于情趣的诗作很多，有些意象与情趣无关因而变得空洞，“意象成为一种附赘悬瘤，非本文正意所绝对必需”^[29]，“汉魏诗渐有全章以意象寓情趣，不言正意而正意自见的”^[30]。朱光潜这种划分方法将意象中融合无间的意与象划分开来，似乎二者可各自独立；钱锺书则始终强调意在意象结构中的主导地位。

综上所述，钱锺书对朱光潜《无言之美》的核心观点和主要论据，都进行了新的阐释和厘定，他对白居易诗句等材料中所蕴含的理论观点的阐发具有新意。钱锺书以本意说，对审美意象生成美感的范围和边界进行限制，强调美或美感不能脱离意象而单独存在、无限扩展。这些观点既是对朱光潜观点的批评也是对其观点的补充和发展。以《无言之美》为基点，朱光潜又发表了《诗的显与隐》《诗论》《文艺心理学》等，钱锺书亦发表了《论不隔》《中国诗与中国画》等文，对朱光潜的意象美学观进行了进一步的补充论证。

二 物我关系基本形态： 对移情说的批评

在《文艺心理学》中，德国现代美学中的移情说是朱光潜意象美学观的又一理论基石。朱光潜通

过对移情说的阐述，提出了以物我同一为基础的意象超越论思想。钱锺书对移情说内涵的重新界定，首先也是针对朱光潜《文艺心理学》中的观点而发的。钱锺书对当时文艺批评依傍西方理论而忽视中国资源的做法有不同意见，指出“人化文评”作为中国文学批评固有的一个特点的事实，并在《谈艺录》《管锥编》中对朱光潜将移情作用等同于主体单向度的情感外射的观点进行修正，借对李贺、李后主等人诗歌的批评提出了意象创构过程中物我关系的三种形态，丰富和拓展了朱光潜物我同一论的理论内涵和维度。

朱光潜《文艺心理学》于1936年7月由开明书店出版，《书人》月刊主编顾宪良在年底将书寄给远在牛津大学读书的钱锺书。钱锺书于1937年5月23日完成了《特点》一文，并将文章寄给了朱光潜。朱光潜时任《文学杂志》主编，他不仅编发了钱锺书的文章，而且还加了长篇按语，对钱锺书的观点进行补充。在《特点》中，钱锺书标明参考《文艺心理学》的地方有两处，故有人认为钱锺书此文的观点和结论“实得力于《文艺心理学》”^[31]。从顾宪良寄书、文章完成时间及其两处引用，可以肯定钱锺书通读了该书。

钱锺书开篇指出，他之所以说这一批评方式是“中国固有的文学批评的一个特点”，是因为“要撇开中国文学批评里近来所吸收的西洋成分”^[32]，这首先是针对朱光潜《文艺心理学》重点介绍西方学者观点的做法。确实，在行文中，朱光潜仅引用了康有为《广艺舟双楫》论汉字十美这一处中国文学批评的材料以佐证移情说。同时，钱锺书也对当时《中国文学批评史》撰写依傍西方文学观念和体系、剪裁中国古代文评的做法表示不满。在钱锺书看来，朱光潜译介的移情说，在中国古代文评中早有论述，无论是历史久远的程度还是体系性，都要早于、优于西方且一以贯之。钱锺书也指出，“中国所固有的东西，不必就是中国所特有或独有的东西”^[33]，因而具有普遍性和世界性，未始不可推广到西方文艺中。钱锺书将中国固有的文评的这个特点概括为“人化批评”：“把文章通盘的人化或生命化（animism）。……我们把文章看成我们自己同类的活人。”^[34]钱锺书认为《周易》“近取诸身”的思

想为此奠定了基础，西方文评中虽也有类似言论，但“没有达到中国人化文评的境界。他们只注意到文章有体貌骨肉，不知道文章还有神韵气魄”^[35]。西方人虽也以人体喻文章，但徒有人体模型而未把文章当人，所以会把文章割裂为内容和外表二元因素的对立；它虽关注人体模型，但缺乏对人体心灵生命的感悟。这正是中国古代人化文评打通内容和形式的优点所在。在《谈艺录·论神韵》中，钱锺书重提此论，继续申明中国文评的这一特点，并以“形神一贯，文质相宣”^[36]概括之，又从人体和精神结合之角度过渡到对神韵的讨论。他指出，对于人体来说，只要身体骨肉停匀，血脉充和，即使心胸鄙俗一点，也仍可“不失为健丈夫也”^[37]，但对于文章来说必须形体和精神相兼相融，“若百骸六脏，赅焉不存，则神韵将安寓著，毋乃精气游魂之不守舍而为变者乎。故无神韵，非好诗；而只有神韵，恐并不能成诗”^[38]。由此可以看出，西方移情说仅关注形式而将内容和形式体用不分的关系予以割裂，这一点体现在艺术上就是形式主义美学，克罗齐的直觉说和立普斯的移情说均存在这种缺陷。钱锺书以中国人化文评的思想弥补了这一缺陷。

同时，《谈艺录》“长吉诗好用啼泣字”条，也是钱锺书针对朱光潜观点所做的理论阐述。理由在于，在《谈艺录·论神韵》中，钱锺书直接提到这篇文章：“余尝作文，论中国文评特色，谓其能近取诸身，以文拟人；以文拟人，斯形神一贯，文质相宣矣。举证甚详。”^[39]此处提到的文章就是《特点》一文，本条后即是谈李贺诗歌的内容，它们创作于同一时期，有共同所指。据吴忠匡记述，《谈艺录》中“陶潜、李长吉、梅圣俞”等章节“是最先写成的”^[40]，与《特点》相距时间最近，也可做一旁证。在谈李长吉诗歌用字、诗境特点过程中，钱锺书重新界定了意象创构过程中物我关系的基本形态，丰富、发展了朱光潜的思想。

钱锺书之所以重新划分物我关系的类型，主要原因在于朱光潜将移情作为外射作用之一种，并以此为基础讨论物我关系和意象创构问题。而朱光潜在阐述以移情为基础结成的物我同一关系时，似忘记了此前主张的距离说的观点。这是因为他所谓“距离”，是指物我之间的现实功利关系，如果抛

除功利性，自然可实现物我同一，故而忽略即使在无功利关系的情况下，物我之间仍须不即不离。朱光潜说移情是外射作用（projection）的一种，“就是把在我的知觉或情感外射到物的身上去，使它们变为在物的”^[41]。他还引用洛慈（Lotze）《缩形宇宙论》证明移情作用可将我的情感外射给对象，使“一堆死物”变成“活泼泼的肢体，现出一种气魄来”^[42]，从而回复到主体心中，“物的情趣随我的情趣而定”并实现“在聚精会神的观照中，我的情趣和物的情趣往复回流”^[43]，最终实现物我同一。这就从移情作用过渡到意象创构过程中物我同一的关系上。最后，朱光潜综合直觉说、距离说和移情说，提出奠基于美感经验、以无言之美为精神核心的意象说——“聚精会神地观赏一个孤立绝缘的意象”^[44]，成为朱光潜意象美学观的要旨所在。在钱锺书看来，单向度的移情作用所形成的物我关系只是审美关系的一种，且是较低级的以我为主的方式，最终会“回黄转绿，看朱成碧。良以心不虚静，挟私蔽欲，则其观物也，亦如《列子·说符篇》记亡斧者之视邻人之子矣”^[45]。而朱光潜将移情归为情感外射作用之一，是以主体单向度的情感外射为基础而建立物我融合之关系，这样主体就会蔽于情欲之私而无法客观呈现物的实际情况，最终物失其真，而我之感受亦成幻觉。

在《谈艺录》“长吉诗好用啼泣字”条，钱锺书借对李贺诗歌的批评，详细阐述了文艺审美活动中物我关系的两种形态：以主体情感外射为基础的物我关系和以物我异质而可合一为基础的物我关系。钱锺书认为李贺诗惯用“啼”“泣”等字，就是朱光潜所谓移情作用中主体情感外射的情况，这是李贺“强草木使偿泪债者哉”^[46]，根本原因在于“仆本恨人，此中岁月，都以眼泪洗面耶”^[47]。朱光潜所谓“由物我两忘走到物我同一，由物我同一走到物我交注，于无意之中以我的情趣移注于物，以物的姿态移注于我”^[48]，从而将物我之间的性质界限消泯以创造孤立绝缘、独立自足的意象。这种物我关系，违背了朱光潜在《文艺心理学》第二章阐述的距离说的观点：物我同一，不分彼此，物我之间的距离丧失，也就失去了美感形成的基础。这种单向度的主客关系不是理想的，在这

种情况下所谓“物我同一”也是不存在的，不仅我被私心蒙蔽，物也失去其本来面貌。

钱锺书认为物我之间理想的审美关系应是：我既从山水之性情中见我之性情，而山水亦因我之性情而显现其真；即使物我相互映照发明，但物我仍判然有别。钱锺书总结道：“象物宜以拟衷曲，虽情景兼到，而内外仍判。只以山水来就我之性情，非于山水中见其性情；故仅言我心如山水境，而不知山水境亦自有其心，待吾心为映发也。”^[49]这就有效矫正了单向度移情作用所存在的弊端。同时，钱锺书还指出，这种理想关系的结成须遵循一定的前提条件，物我之间可相契合，故能相亲相依、彼此发现，但同时仍须合而能分，这样才能相得而乐：“要须流连光景，即物见我，如我寓物，体异性通。物我之相未泯，而物我之情已契。相未泯，故物仍在我身外，可对而赏观；情已契，故物如同我衷怀，可与之融会。”^[50]换言之，钱锺书讨论物我合一之关系，是以物我之间的差异性为基础的，而朱光潜则是以物我之间的同质性为基础的。自然山水景物与我本就有性质上的差异，是客观事实，不能因为移情作用而否定这一事实，否定这一点而强为同质性，无疑会违背物我两方的性质。物我之间有差异，故可以牵合；若我即物，物即我，又何来审美活动、文艺创造？故白云解笑，青松余哀，都是仿佛如此，乃人代山川风月而惋惜也，“皆不过设身处地，悬拟之词。并非真谓土石皮骨，能知有感”^[51]。这是较为客观、冷静而符合物理事实的看法，也是主体处理自我与世界关系的起点。钱锺书说：“物与人之间，有待牵合，境界止于比拟。若乐山乐水，则物中见我，内既通联，无俟外人之捉置一处。……此中仍有差异也。”^[52]钱锺书关于物我之间离而能合、合而仍离之关系的论述，与他在《管锥编》中对易象与诗喻不同的意象结构关系（“不即不离”说）的论述是一致的。

在《管锥编·全上古三代秦汉三国六朝文》第188则，钱锺书提出了物我关系的第三种形态，是对上述观点的发展。这种物我关系要求主体泯灭自我，在客观观照中使万物如其所是地显现自身，物的自在显现也为主体发现自我提供契机。钱锺书特意指出：“尚有一意境，近似而易乱者。水声山色，

鸟语花香，胥出乎本然，自行其素，既无与人事，亦不求人知。”^[53]钱锺书引述马令《南唐书·女宪传》后主与周后同移植梅花于瑶光殿，而周后不久于梅花盛开时去世后主赋诗的典故，阐明了这一道理：“此足以见光景于人无情，而人于景物不可认而有之也。”^[54]这种诗境意在凸显物本身自在显现之本然状态，花开花落，非为博人知赏而孤芳自赏、聊以自娱，草木万物之本心可“发光自得”。这是主体泯灭自我情感、悬置前在成见而发现万物之本然状态的一种诗境，对主体要求颇高，与朱光潜所谓“超物之境”有契合之处。

据吴泰昌记述，1981年朱光潜专门就钱锺书《特点》一文发表过看法。除了在1937年此文发表时朱光潜所加按语中的观点外，朱光潜认为学术界对这篇文章重视不够，特意指出此文在钱锺书学术思想形成过程中的重要意义：“这篇论文实际是《谈艺录》的发端，后者是前者更深入、更展开的论述与发挥。”^[55]直到1983年，朱光潜仍想就这两部作品发表自己的看法并撰述成文，但终因各种原因而未能实现。由此或可做出某种推测：钱锺书《特点》《谈艺录》对朱光潜《文艺心理学》中物我关系等美学基本问题的补充和深化，朱光潜是认可而持肯定态度的。

三 “出位之思”：艺术传达与媒介问题

钱锺书对现代以来很多学者附和克罗齐将直觉与传达分开的观点，持批评态度。在20世纪早中期，以朱光潜为代表的意象美学是以美感经验为基础的意象观，这种观点将美感经验等同于美，将美感经验的形成等同于美或意象的创造，其直接思想来源是克罗齐。朱光潜在将其意象美学观贯彻到艺术批评时选择了诗与画这两种艺术形式，试图弥补克罗齐观点的不足。钱锺书关于诗画问题的讨论，均与朱光潜有关。他在批评克罗齐的同时提出艺术意象的传达需达到心、手、物相应合一境界的观点，钱锺书由此被认为是中国现代美学史上“第一个对克罗齐这一理论提出批评”^[56]的人。钱锺书同时提出艺术家创作时存在的“出位之思”现象，

对诗画异同问题做出了新的解释。朱光潜修订《诗论》等著作时可能吸收了钱锺书的观点。

由于克罗齐美学在朱光潜意象美学中具有极端重要性，因此，钱锺书批评克罗齐是他批评朱光潜的重要一环。这一批评在钱锺书的学术生涯中持续了较长时间。1934年4月5日，朱光潜在《人世间》杂志第1期发表《诗的显与隐》一文。这篇文章后来收入《诗论》第三章第三节，改题为“关于诗的境界的几种分别”，通过对王国维“隔”与“不隔”的再探讨，提出“超物之境”和“同物之境”^[57]，对本章引言和第一节提出的情趣和意象的结构关系以及在此基础上所形成的以整一性为特征的诗境理论，做进一步论证。钱锺书在同年7月《学文月刊》第3期发表《论不隔》一文，对朱光潜和克罗齐的观点提出批评。钱锺书说“有人说‘不隔’说只能解释显的、一望而知的文艺”^[58]中的“有人”及观点，就是指朱光潜和该文。同时，钱锺书以讽喻的语气将克罗齐美学称为“伟大的美学绪论”^[59]，以反对朱光潜将之无限抬高的做法。

在《谈艺录》中，钱锺书在讨论严羽《沧浪诗话》“别材别趣”说时涉及从“胸中之竹”到“手中之竹”的传达问题，批评了克罗齐与朱光潜，认为艺术创作“非得心之难，而应手之难也”：“乃比来Croce氏倡为新说，风靡一世，即斯土见事素迟，落人甚后，亦不乏随声附和者。以为真艺不必有迹，心中构此想象，无须托外物自见，故凡形诸纸墨者，皆非艺之神（Spiritual），而徒为艺之相（Naturalistic）耳。”^[60]克罗齐将直觉与传达分开，将直觉之结果作为真正之意象，主体直觉到意象即是艺术创作完成，认为利用技法、修辞等创作的过程属于传达过程，不属于直觉过程，因而也与意象无涉。钱锺书称朱光潜为克罗齐美学的“随声附和者”。钱锺书认为，克罗齐的观点正给那种自诩“胸中所有”而“手不能自达”者投机取巧留下了机会，弊端极大：“当是Croce见世俗以为艺事有敲门砖，鸳鸯绣出，金针可度，只须学得口诀手法，便能成就。故作此说，为之药石，亦犹吾国之薄诗窖子、画匠也。然矫枉过正，诸凡意到而笔未随、气吞而笔未到之境界，如余所引证者，既忽而不论，且一意排除心手间之扞格，反使浅尝妄作畏难取巧之徒，

得以直抒胸臆为藉口。”^[61]在此基础上，钱锺书提出了“夫艺也者，执心物两端而用厥中”的观点，认为艺术创作是心（情感）、物（对象）、手（技法）感而相应的结果：“物各有性：顺其性而恰有当于吾心；违其性而强以就吾心；其性必有不可逆，乃折吾心以应物。一艺之成，而三者具焉。自心言之，则生于心者应于手，出于手者形于物。”^[62]“物各有性”的三种情况，与前文所述钱锺书提出的三种物我关系是对应的。钱锺书认为主体感物只能是“顺其性”而不能“违其性”，更有甚者还应“折吾心以应物”^[63]，强调了物性对艺术创作和意象创构的首要地位和重要性，艺术创作应在此基础上实现心、手、物三者合一。在《诗论》中，朱光潜虽对克罗齐观点提出了批评，但他始终未能区分作为审美对象的意象与作为审美活动结晶的意象之间的关系^[64]，从而未能从根本上弥补克罗齐观点的不足。

关于克罗齐美学，修订本《谈艺录》除了字句等修订外其他基本延续了1948年版，同时钱锺书又以1958年第10版克罗齐 *Estetica* 一书为基础，以【补订】形式继续对克罗齐美学的缺陷进行申说，由此可见他对克氏美学的关注。值得注意的是，1948年版中的“当是 Croce 见世俗以为”，在修订版中被钱锺书改为“流俗以为”，并指出克罗齐“主张意象与表达二而即一之论”^[65]不仅立论偏颇而且违背艺术创作的事实：“克罗采专主意象（*propriamente estetico e davvero reale*），*ib.*，105。抹杀迹象为不足道，论既偏宕，亦且自违心手一体之教矣。”^[66]钱锺书以千手千眼观音像为例，说明意象与传达之间是“手眼相应”之关系；他对克罗齐引用米开朗琪罗“画以心而不以手”之言论证自己的观点却将本国但丁“屡叹文不逮意、力不从心”的论述“度外置之”^[67]，表示不解。他指出米开朗琪罗“画以心而不以手”^[68]是指在胸中打稿，而不是克罗齐所谓意象与传达的合一。

莱辛《拉奥孔》诗画异质说，是钱锺书批评朱光潜意象美学观的另一线索。莱辛《拉奥孔》既是朱光潜建构意象美学观的起点，也是钱锺书批评、发展朱光潜同时完善自我观点的重要抓手。他们二人关注《拉奥孔》的时间均从20世纪20年代持续到60年代，同时集中在30年代末40年代初和50

年代末60年代初两个时段，故二人观点之间可能存在相互吸收、借鉴的情况。发表于1962年的《读〈拉奥孔〉》一文，是钱锺书阅读朱光潜的文章^[69]后有感而发。在文章中，钱锺书提到的“我们的文艺理论家”，就是指朱光潜。钱锺书对《拉奥孔》的全面关注也集中在这一时期：根据《钱锺书手稿集·外文笔记》第3辑第15册，他关于《拉奥孔》的笔记长达17页（原笔记编号为No.85）^[70]。这些笔记撰写于20世纪50年代末60年代初。有人认为朱光潜对《拉奥孔》的研究和评价“恢弘而巨大”，钱锺书对《拉奥孔》的研究只能说是“小制作”^[71]，显然是未能注意到二人观点之间的互动关系。更何况，早在1940年撰写《谈艺录》时，钱锺书即已引用莱辛戏剧 *Emilia Galotti* 第一幕第四场所言“倘目成即为图画，不须手绘，岂非美事。惜自眼中至腕下，自腕下至毫颠，距离甚远，沿途走漏不少”^[72]，以批评克罗齐观点的不足。

钱锺书对诗画关系的讨论，与朱光潜较早介绍莱辛《拉奥孔》有关。在《无言之美》中，朱光潜举拉奥孔雕刻的例子论证无言之美，“德国蓝森（Lessing）的名著《拉阿孔》就根据这个雕刻，讨论美术上含蓄的道理”^[73]。按照朱光潜所举例证，诗与画均有无言之美的特点，故可看成是诗画一律的观点。钱锺书在发表于1940年的《中国诗与中国画》一文中首先对莱辛《拉奥孔》提出的诗画异质说进行纠正，指出中国诗以杜甫为正宗、中国画以王维为正宗，是因为两人的艺术创作都存在“出位之思”，即伟大的艺术家都要突破艺术本身固有“介体”（*medium*，媒介）的限制以表现不同的境界：“大画家偏不刻画迹象而用画来‘写意’；大诗人偏不甘专事‘写意’，而要使诗有具体的感觉，兼图画的作用。”^[74]艺术家打破艺术媒介之边界而出现跨界是一种普遍现象，莱辛将诗画对立的做法与此不符。根据本处结论可以看出，钱锺书的目的是通过对杜甫诗和王维画的分析对莱辛诗画异质论进行补充和发展。与钱锺书的观点相似，在早期版本（1942、1948）《诗论》中，朱光潜也提出了类似观点：“艺术受媒介的限制固无可讳言，但是艺术最大的成功往往在征服媒介的困难。画家用形色而能产生语言声音的效果，诗人用语言声音而

能产生形色的效果，都是常有的事。”^[75]这与钱锺书提出的艺术家“出位之思”的思想极为接近。根据相关文献推测，朱光潜此论可能受到了钱锺书观点的启发或影响。钱锺书此文原应滕固之约撰写，1939年9月27日，钱锺书完成初稿后由《书人》月刊主编顾宪良拿去油印并在他们的朋友圈中传阅^[76]，而顾宪良正是朱光潜与钱锺书文字交的中介和桥梁。此后这篇文章又先后发表于1940年2月《国师季刊》第6期和1941年8月齐鲁大学国学研究所编辑出版的《责善》半月刊上，时间均在朱光潜《诗论》出版之前。朱光潜重视《拉奥孔》，是因为诗与画作为艺术的代表，“都是情趣的意象化或意象的情趣化”^[77]，这也是朱光潜意象美学观的核心。他发现莱辛的根本错误在于没有找出一个共同的特质统摄一切艺术，最终将诗与艺术对立，将美与表现对立，而意象正可解决这一矛盾：“一切艺术，无论是诗是画，第一步都须在心中见到一个完整的意象，而这意象必恰能表现当时当境的情趣。”^[78]朱光潜在艺术创作征服媒介思想的基础上，以意象统摄诗画等不同艺术类型，扩大了其意象美学观的适用范围。而在《读〈拉奥孔〉》一文中，钱锺书说：“我接受莱辛的范围，只从叙事文学里举一二个熟悉的例子，不管抒情诗里的‘含蓄’等等。”^[79]这里所针对的正是朱光潜《无言之美》一文主要以抒情诗为例讨论含蓄之美在诗中的表现的做法。钱锺书在上引《管锥编·太平广记》第88则中修正了关于王维画和杜甫诗的观点，认为张萱、吴道子等画作品，也可“意余于象”“画尽意在”，最终也落实在无言之美上。

综上所述，钱锺书对克罗齐和莱辛观点的批评，是他对朱光潜意象美学观理论基础批评的深化，他既在批评中弥补了朱光潜意象理论的不足，同时也提出了自己的美学观点。钱锺书与朱光潜关于诗画关系问题的讨论在时间上相互重叠，在内容上彼此影响，助推了朱光潜意象美学观的完善。钱锺书对王维、杜甫、张萱、吴道子等人诗画作品“意余于象”“画在意外”审美特征的概括，某种程度上是对朱光潜1924年《无言之美》一文观点的呼应和致敬。这些观点应被置于中国现代美学史的发展过程中加以审视。

结 语

实际上，钱锺书对哲学、美学、心理学等关注和主动学习的时间，要追溯到他在清华外文系读书的时代，他在赴牛津读书前就已有较好的美学基础。顾宪良《钱锺书》载：“（钱锺书）说是没进大学，已经把许许多多的世界文学名著略读过了；说是进了大学，便把一个文学批评者必需注意的哲学、美学、心理学几方面的重要作品也都涉猎过了。”^[80]这为钱锺书后来系统批评朱光潜美学奠定了基础。钱锺书的诸多创见与朱光潜的意象美学观紧密相关不是偶然的，钱锺书著作批评、发挥朱光潜观点处之多，在现代美学家中也是极为少见的。

当然，钱锺书批评朱光潜意象美学观的情况可能更为复杂，有些地方实不易觉察。一方面，除了《特点》一文直接提到《文艺心理学》，钱锺书其他著作常以暗喻或假借的方式提及朱光潜。例如，钱锺书《猫》以“傅聚卿”影射朱光潜，表明了他对距离说的态度；《管锥编》论《左传》时，亦对距离说进行了批评。而且，钱锺书撰写某篇文章虽与朱光潜有关，但其创作动因却是多样的。例如《特点》一文，除回应移情说外还与1936年11月美国纽约大学John Bakeless教授到牛津大学面见钱锺书、希望二人合作撰写《中国文学批评史》一事有关。钱锺书虽婉拒了这一建议，“却因此而系统地整理了一下他个人对中国文评的思想”^[81]。另一方面，在日常生活和工作交往中，朱光潜曾多次对钱锺书《特点》《谈艺录》表达了肯定态度，但除在1937年编发钱锺书论文时所写“编辑后记”中提到过“钱锺书先生”，他在此后著作中几乎再未提及钱锺书。这也增加了清晰准确探寻二人学术思想关联的难度。全面梳理钱锺书和朱光潜二人学术思想之间的关系，还需付出更多努力。

可以看出，钱锺书在批评朱光潜意象美学观的同时有自己系统的理论建构，他对易象和诗喻不同性质的区分，对由此所形成的两种不同的意象结构特点的概括，以及以此为基础提出的不即不离说等，形成了钱锺书对意象美学的系统看法。钱锺书在著作中极少使用意象概念，似有意回避朱光潜美

学因对意象概念内涵界定不清所造成的歧义和混乱,但这并不代表他忽略了这一论题。敏泽认为,钱锺书对现代意象美学问题的看法,“多年来却一直不曾引起人们应有的重视,仍在沿袭和陈述一些似是而非的说法”^[82]。

朱光潜在20世纪中国美学史上具有极端重要的学术史地位,这使他毕生建构的意象美学理应成为我们反思这一历史的重要论题之一。如果将钱锺书的意象理论成果纳入其中,那么以朱光潜为代表的意象美学的学术史意义和价值则会因钱锺书的介入变得更加显豁。值得注意的是,新时期以来多部影响较大的中国现代美学史著作对这一论题均未涉及。梳理和总结这一学术公案,有助于深化我们对中国现代美学主题的认识和提炼,对于更好地反思近现代以来中国美学理论的创新成果,建构新时代面向未来的美学话语和理论体系有重要的启示价值。

[1][82] 敏泽:《钱锺书先生谈“意象”》,《文学遗产》2000年第2期。

[2] 范旭仑:《钱锺书与朱光潜》,《南方都市报》2018年4月29日。

[3][56] 何开四:《碧海掣鲸录:钱锺书美学思想的历史演进》,第206页,第65页,成都出版社1990年版。

[4][76][81] 李洪岩:《钱锺书与近代学人》,第74—76页,第84页,第75页,百花文艺出版社2007年版。

[5][71] 宛小平:《同中有异,异中有同——朱光潜、钱锺书谈艺比较》,《社会科学辑刊》2018年第1期。

[6][55] 吴泰昌:《我认识的钱锺书》,第66—67页,第67页,三联书店2017年版。

[7] 王怀义:《近现代时期“观物取象”内涵之转折》,《文学评论》2018年第4期。

[8][13][16][26][27][73] 朱光潜:《无言之美》,《给青年的十二封信》,第96页,第99页,第100页,第107页,第108页,第102页,上海开明书店1929年版。

[9] 钱锺书:《灵感》,《新语》1945年第1—2期。

[10][11] 钱锺书:《冷屋随笔之二》,《今日评论》1939年第1卷第6期。

[12][31] 范旭仑:《钱锺书对朱光潜的扬弃》,《南方都市报》2018年4月16日。

[14][15][17][18][19][20][23][24][25][28][53][54] 钱锺书:《管锥编》,第695页,第695页,第695页,第695页,第696页,第1135页,第1136页,第1140页,第1140页,第2106页,第2106页,三联书店2007年版。

[21][65][66][67][68] 钱锺书:《谈艺录》,第28页,第529页,第529—530页,第530页,第529页,三联书店2007年版。

[22][79] 钱锺书:《读〈拉奥孔〉》,《文学评论》1962年第2期。

[29][30][75][77][78] 朱光潜:《诗论》,第66页,第67页,第139页,第125页,第139页,正中书局1948年版。

[32][33][34][35] 钱锺书:《中国固有的文学批评的一个特点》,《文学杂志》1937年第1卷第4期。

[36][37][38][39][45][46][47][49][50][51][52][60][61][62][63][72] 钱锺书:《谈艺录》,第48页,第48页,第48页,第48页,第67页,第62页,第62页,第63页,第63—64页,第63页,第64页,第248页,第249页,第249页,第249页,第247页,上海开明书店1948年版。

[40] 吴忠匡:《记钱锺书先生》,《随笔》1988年第4期。

[41][42][43][44][48] 朱光潜:《文艺心理学》,第33—34页,第36页,第37页,第71页,第71页,上海开明书店1936年版。

[57] 朱光潜:《诗的显与隐》,《人世间》1934年第1期。

[58][59] 钱锺书:《论不隔》,《学文月刊》1934年第1卷第3期。

[64] 王怀义:《朱光潜早期美学思想中的意象概念》,《文艺理论研究》2014年第5期。

[69] 朱光潜:《拉奥孔译后记》,《世界文学》1960年第12期;朱光潜:《莱辛的〈拉奥孔〉》,《文艺报》1961年第1期。

[70] 钱锺书:《钱锺书手稿集·外文笔记》第3辑第15册,第682—698页,商务印书馆2015年版。

[74] 钱锺书:《中国诗与中国画》,《国师季刊》1940年第6期。

[80] 绿弟(顾宪良):《钱锺书》,《清华校友通讯》1937年第4卷第1—3期。

[作者单位:武汉大学文学院]

责任编辑:吴子林