

自由游戏—自由愉悦

——审美自律论的一种方案及其命运

刘旭光

摘要 康德在先验层面上以“诸表象力的自由游戏”与心灵的“自由愉悦”为核心，确立起了审美行为的自律性，但他对审美判断之机制的建构与这种审美自律性本身是不统一的。这种自律性没有被 19 世纪的美学所接受，但“自由游戏”与“自由愉悦”在 20 世纪产生了深远的影响。而就当代人的审美经验与审美理论来说，这种审美自律性是失败的。先验层面的审美自律论最终被一种源于历史演绎与实用态度的综合论所取代。

关键词 康德 审美 自律论 自由游戏 自由愉悦

作者刘旭光，上海大学文学院教授（上海 200433）。

中图分类号 B83

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2020)06-0122-13

在日常的审美经验中，有这样一个现象：我们不知道一个东西是什么，有什么意义，属于谁，但我们却可以“感受”到这件东西很美并获得一种愉悦。这是我们最基本的审美经验，在这个经验里，由于不知道对象是什么，所以这种审美不是一种认知行为，无需概念介入；由于不知道对象意味着什么，有什么价值，因此我们的功利意识不介入；由于不占有对象的实存，价值评判也不启动，所以这种审美行为，是非功利性的。对这种非认知性与非功利性的“审美”的“确认”，并以此来区分审美活动与其他人类活动，从而确立起审美活动的自律性，这是审美自律性的一套方案，甚至被视为“审美现代性”的起点。这种“审美”意义重大，但这种形态的“审美”却一直饱受质疑，并且不断被挑战，“这种审美”在我们这个时代得到了命名，却丧失了统治力。这种审美，是一场“自由游戏（free play）”，这种美感，被命名为“自由愉悦（free pleasure）”。

一、“自由游戏”与“自由愉悦”的提出

很难想象，在理论上肯定了这样一种审美的，是一个循规蹈矩的虔信派教徒——伊曼纽尔·康德。他生活在 18 世纪普鲁士的边陲小镇哥尼斯堡，一生没有远游，生活规律，清心寡欲，学术研究和教学是他生活的全部内容，他或许缺乏对肉身之自由的更多感受，可就是这样一个人，在理论上确立起了作为“自由游戏”的“审美”。

康德反思了这样一种日常审美经验：“花，自由的素描，无意图地互相缠绕、名为卷叶饰的线条，它们没有任何含义，不依赖于任何确定的概念，但却令人喜欢。”^① 这个经验不是孤立的，许多自然美都可

^① 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，北京：人民出版社，2002 年，第 42 页。

以引发这种审美愉悦：

花朵是自由的自然美。……许多鸟类（鸚鵡、蜂鸟、天堂鸟），不少的海洋贝类自身是美的，这些美不应归于任何按照概念在其目的上被规定的对象，而是自由地自身使人喜欢的。所以à la grecque 线描，用于镶嵌或糊墙纸的卷叶饰等等，自身并没有什么含义：它们不表现什么，不表示任何在某个确定概念之下的客体，并且是自由的美。我们也可以把人们称之为（无标题的）幻想曲的那些东西、甚至把全部无词的音乐都归入这种类型。^①

康德的这个经验是普遍的，我们人人都有这样的经验，但这个经验在 18 世纪无法得到审美理论上的认可：18 世纪审美理论的主流相信审美是一种严肃的活动，这个活动要么与对上帝的虔敬有关，要么是对世界之完善的认识，最少也是对自然之特征与事物之一般性的认识。对当时人而言，康德描述的这种日常经验里，包含着一种令人不安的轻佻或者散漫，但它的确是令人愉悦的，那么，这种愉悦从何而来，本质是什么，有何价值？

康德最初并没有从价值上肯定或否定这种愉悦，他在《判断力批判》的第九节——“研究这问题：在鉴赏判断中愉悦先于对象之评判还是后者先于前者”中先作了一个冷静的分析，这个分析导出了鉴赏判断何以可能的先天原理。对标题中这个问题的回答，康德称之为“理解鉴赏判断的钥匙”，“这把钥匙”说：我们对于对象之鉴赏，首先是获得关于对象的表象，而这个被给予的表象，包含着一种能普遍传达的“内心状态”，鉴赏本质上是用这种“内心状态”进行的合目的性判断。这种内心状态是鉴赏判断中“愉悦”的原因，这个内心状态是一种情感状态：“内心状态在这一表象中必定是诸表象力在一个给予的表象上朝向一般认识而自由游戏的情感状态。”^②在这个地方，我们第一次见到了这个词——“自由游戏”^③。是谁在自由游戏？鉴赏判断中表象方式的主观普遍可传达性，“无非是想象力和知性的自由游戏的内心状态”，是想象力与知性的自由游戏，当我们在这一游戏中，心情达到了一种“合乎比例的情调”^④，这种“情调”由于背后有一种“比例”，比例的普遍性保证了这种情调的普遍性，这种合乎比例的情调就是我们的愉悦感在本质。这个分析的结果是：我们的“审美”是用一种内心状态的情调对对象的评判，这种情调，有点像“自由感”，但康德并没这样说。

自由感与这种情调的关系在于，康德认为鉴赏判断“不是建立在主体的某个爱好之上（又不是建立在某个另外的经过考虑的利害之上），而是判断者在他投入到对象的愉悦上感到完全的自由”^⑤。尽管康德没有明确说自由感就是美感，但他说“一个不论由什么来规定的意志的内心状态，本身已经是一种愉快情感了”^⑥。从这两个表述中推论出“美感”就是“自由感”似乎合情合理，19 世纪的唯美主义者就是这样认为的。

说审美就是在对对象的感知中寻求一种“自由感”，这并不抽象，在我们的日常经验中，当一棵草不经意在石缝中萌出，山间一棵松树自在而自然地生长，一段流畅的舞蹈或几行行草书法，看上去轻松自如；一段音乐听着流畅舒适……这似乎就是康德所说的那种内心状态的情调，那种“自由感”。在康德抽象艰涩的分析中，最后导出的结论，就是把鉴赏判断归之为用这种自由感对对象的表象进行的反思判断。而这种以自由感为目的进行的反思判断所获得的愉悦，他称之为“自由愉悦”。他说：

在所有这三种愉悦方式中惟有对美的鉴赏的愉悦才是一种无利害的和自由的愉悦；因为没有任何利害、既没有感官的利害也没有理性的利害来对赞许加以强迫。……是唯一自由的愉悦。^⑦

① 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第 65 页。

② 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第 52 页。

③ “Free play”这个词在第三批判的汉译中，没有被作为一个专门化的术语，在不同语境下被译为“自由活动”“自由发挥”或者“轻松发挥”。

④ 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第 54 页。

⑤ 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第 46 页。

⑥ 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第 57 页。

⑦ 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第 45 页。

将康德在《判断力批判》的第九节中所得到的抽象结论，转述为一套更简明的语言，可以这样说：当我们在对一个对象进行鉴赏时，如果对象给了我们轻松自在的感受，这种感受康德称之为自由感，我们就获得了美感，而对象因此就是美的。这种自由感其本质在康德看来是“想象力和知性的自由游戏”^①。

通过非常思辨与抽象的方式得出的这个结论却是平易的，而这个平易的结论建构出了审美相对于感官享乐、道德愉悦和对完善的认知，对自然的科学认知之间的差异，这个差异保证了审美的独立性，从理论上建构出了审美与人类其他精神活动之间的差异。因此，康德的这个理论建构，在未来的文化史上，成为“审美自律性”的起点，成为审美现代性的一种内涵。

康德本人在分析出这种自由游戏的审美和自由愉悦之后，立即建构出了一套审美与艺术理论的体系：这个体系的中心是建立在“自由游戏”之上的审美观和建立在“自由愉悦”之上的美感论，进而拓展到自然美论和艺术观念中。

这个体系在自然的崇高论之中，是以同样的思路——一种“内心情调”：“审美判断力也在把一物评判为崇高时将同一种能力（即想象力）与理性联系起来，以便主观上和理性的理念（不规定是哪些理念）协和一致，亦即产生出一种内心情调，这种情调是和确定的理念（实践的理念）对情感施加影响将会导致的那种内心情调是相称的和与之相贴近的。”^②这说明崇高判断作为对“无形式”的把握，它是想象力和知性不能和谐，转而和理性自由游戏的结果。崇高是一种情调：“真正的崇高必须只在判断者的内心中，而不是在自然客体中去寻求，对后者的评判是由判断者的这种情调引起的。”^③按这个认识，崇高感仍然是一种自由愉悦，它是想象力和理性的自由游戏引发的愉悦。

这个体系在艺术论那里得到了更全面的落实。康德把艺术分为语言艺术、造型艺术和感觉的美的游戏的艺术，分别从“自由游戏”的角度确定诸种艺术的本质，比如：

语言艺术就是演讲术和诗艺。演讲术是把知性的事务作为一种想象力的自由游戏来促进的艺术；诗艺是把想象力的自由游戏作为知性的事务来实行的艺术。^④

在他看来，造型艺术是感官幻相和理念在想象力推动下的游戏，而音乐和色彩艺术本身是诸感觉的美的游戏。这种认识似乎是从创作论的角度对艺术创作行为的认识，落实到创作主体上，是天才，而天才的能力，是“那些（以某种比例）结合起来构成天才的内心力量，就是想象力和知性”。^⑤天才的创作具有一种游戏般地自由与任意性：艺术是“通过自由而生产、也就是把通过以理性为其行动的基础的某种任意性而进行的生产”^⑥；艺术创作是在自由愉悦和这愉悦的延续中完成的，“好像它只能作为游戏、即一种本身就使人快适的事情而得出合乎目的的结果”^⑦。天才是对想象力和知性的自由应用，天才能够自然而然地把握到自由游戏中想象力和知性的比例，并利用这种“把想象力的转瞬即逝的游戏把握住并结合进一个概念中的能力，这概念就能够没有规则的强制而被传达”^⑧——这就是天才的创作。

通过这样一套理论，康德就把自由游戏和自由愉悦作为核心，建构出一套审美与艺术理论。获得这套理论的实际过程和具体内涵，远比这两个词看上去要艰苦而抽象，这种艰苦与抽象甚至遮盖了这两个词可能具有的“轻佻”。那么，自由游戏与自由愉悦是严肃的吗？

① 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第 54 页。由于译者没有意识到 free play 是一个词组，所以都译成了“轻松游戏”，本文中在引文中都改为“自由游戏”。

② 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第 95 页。

③ 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第 95 页。

④ 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第 166 页。

⑤ 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第 161 页。

⑥ 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第 146 页。

⑦ 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第 147 页。

⑧ 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第 162 页。

二、自由游戏与自由愉悦的初衷与悖论

严肃是内容和形式两个方面的问题。形式的严肃源于庄重，而内容的严肃在于意义重大。当我们说审美是自由游戏时，这严肃吗？在康德美学的这个结论中，游戏作为形式，愉悦作为内容，都显得不严肃，但这却是一个非常严肃的哲学家以无比的智慧建构出来的，是审美自律性的奠基之作。这套理论意义何在？

当代美国美学家保罗·盖耶认为“自由游戏”起源于18世纪初中期的欧洲美学，最早见于1712年英国人约瑟夫·艾迪生的论文集《论想象力的愉悦》，在这本论文集中，他提出审美是自由的，是想象力主导的“诸种精神力量的自由游戏（free play）”，“这种游戏从本质上讲由于是自由的因而是令人愉悦的，对于我们来说，自由本身是令我们感到愉悦的一个深刻的原因，而且这种游戏还有更进一步的认知与道德的裨益”。^①而法国人杜博斯于1719年发表了《对诗、绘画和音乐批评性反思》，在其中他提出：“游戏——也就是自由游戏（free play）——是审美经验的本质，它是一种感性能力，而不是更纯粹的知性能力。”^②这些思想是康德自由游戏论的先驱，他们提出这一观念，是为了提炼与概括审美经验与其他人类经验之间的差异，康德在其“美的分析”中，显然也是以此为目的的，但在美的分析快要结束的地方，康德说：

美才伴随着对每个别人都来赞同的要求而使人喜欢，这时内心同时意识到自己的某种高贵化和对感官印象的愉快的单纯感受性的超升，并对别人也按照他们判断力的类似准则来估量其价值。这就是前面那一节所指出的鉴赏力所展望的理智的东西，我们高级认识能力正是为此而协调一致着。^③

这段话的逻辑是：由于在审美中人们的普遍赞同，使得每一个审美者获得了单纯感受性的超升，从而摆脱私欲与利害。说这一段话的康德是为了解释他的一句格言“美是德性—善的象征”。这个逻辑不太令人信服。

就自由愉悦与自由游戏字面上的意思看，以它们为审美和艺术的中心，可以推论出的意思可能是：A，审美与艺术是对人的自由意志的赞美；B，审美是人类实现其自由的一个情感上的准备阶段；C，审美是自由的一种代偿式的短暂实现，尽管现实是不自由的。康德没有这样想，却引向了一个对于美学史来说略显陈腐的观念：美是道德的象征。这个结论倒是非常符合他的虔敬派教徒的身份，但问题是，在自由愉悦和自由游戏与道德的象征之间，实在是太过遥远了。前者像是一个自由主义者在审美领域中对自由的礼赞，但康德的确是个道德家，如果说，通过对日常审美经验的先验分析而得出了自由游戏与自由愉悦，这是纯粹理性的必然，但要把它引入道德之路，让它成为道德的象征，这却是一个道德家的使命。因此，即便已经把审美归为自由愉悦与自由游戏，康德却在想办法把它和道德结合起来，这种结合能起到什么效果呢？

康德用了这样一个日常经验来说明这个问题：

我们经常用一些像是以道德评判为基础的名称来称呼自然或艺术的美的对象。我们把大厦或树木称之为庄严的和雄伟的，或把原野称之为欢笑的和快活的；甚至颜色也被称为贞洁的、谦虚的、温柔的，因为它们激起的那些感觉包含有某种类似于对自道德判断所引起的心情的意识的东西。鉴赏仿佛使从感性魅力到习惯性的道德兴趣的过渡无须一个太猛烈的飞跃而成为可能，因为它把想象力即使在其自由中也表现为可以为了知性而作合目的性的规定的，甚至教人在感官对象上也无须感官魅力而感到自由的愉悦。^④

审美是让我们对事物之感性魅力的享受在过渡到道德兴趣时无须太猛烈，自由愉悦由于其非功利性与无关乎实存而成为道德非功利性的准备。这就意味着，审美是道德的一个准备阶段，是一种达到道德手段。这个结论与柏拉图主义者有什么区别？与“寓教于乐”的古训有何区别？要实现在审美与道德之间的

^① Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics (Volume I)*, New York, Cambridge University Press, 2014, p. 64.

^② Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics (Volume I)*, New York, Cambridge University Press, 2014, p. 81.

^③ 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第200页。

^④ 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第201—202页。

链接,就要克服这样一个难题:审美是自由游戏,美感是自由愉悦,而道德判断与道德愉悦由于观念上的合目的性却不是,这构成了他的审美理论中最重大的二律背反,为了克服这个困难,康德创造了一个新的概念——“审美理念”(aesthetic idea),这个概念既是理性理念(道德理念)又是感官感受,既是情感体验的对象又是道德判断的对象,借助这个“审美理念”,康德克服了这个二律背反^①,从而把道德情感与审美结合在一起。

综合上面的论述,可以说康德为审美这种人类行为确立了三个功能:一是对感官感受性的超升而间接实现的对道德的象征;二是感性享受向道德情感的过渡;三是通过审美中对审美理念的直观而实现对道德理念的直观。这三个功能本质上是一个功能:审美的道德功能。但这是自由游戏与自由愉悦的初衷吗?

这不是。对审美非功利性与非概念性的“发现”,对审美的普遍性的先天机制的“发现”,目的是为了说明鉴赏判断是“先天综合判断”,是对审美的独立性的确立,但关于审美的功能在道德角度的确立,并没有坚持这一初衷。康德对审美的道德意义的揭示,和 18 世纪的新柏拉图主义者,和一部分英国经验主义者没有大的区别,关于鉴赏判断的研究,最后是以这样两种功利主义的结论结尾的,第一种是:

在有些时代和民族中,一个民族由以构成一个持久的共同体的那种趋于合乎法则的社交性的热烈冲动,在与环绕着将自由(因而也将平等)与强制(更多的是出于义务的敬重和服从,而不是恐惧)结合起来这一艰难任务的那些巨大困难搏斗:这样一个时代和这样一个民族首先就必须发明出将最有教养的部分的理念与较粗野的部分相互传达的艺术,找到前一部分人的博雅和精致与后一部分人的自然纯朴及独创性的协调,并以这种方式找到更高的教养和知足的天性之间的那样一种媒介,这种媒介即使对于作为普遍的人性意识的鉴赏来说也构成了准确的、不能依照任何普遍规则来指示的尺度。^②

将人的博雅精致与人的自然纯朴及独创性协调起来,这是一种审美人文主义的美好设想,这一点在后来席勒的美学思想中得到了进一步的弘扬。第二种则是:

由于鉴赏根本上说是一种对道德理念的感性化(借助于对这两者作反思的某种类比)的评判能力,又由于从它里面、也从必须建立在它之上的对出于道德理念的情感(它叫作道德情感)的更大的感受性中,引出了那种被鉴赏宣称对一般人类都有效、而不只是对于任何一种私人情感有效的愉快:所以很明显,对于建立鉴赏的真正入门就是发展道德理念和培养道德情感,因为只有当感性与道德情感达到一致时,真正的鉴赏才能具有某种确定不变的形式。^③

这两个结论是对审美道德主义的奠基,也是对审美人文主义的奠基,为“审美”在 20 世纪的超升提供了坚实的基础。但在这两个伟大的理论中,我们是否还能寻到自由游戏与自由愉悦的踪影?从自由游戏的非功利性,到关于鉴赏判断的功利性意义,虽然后来的康德专家仍然能够找到内在的逻辑必然,能够把康德的美学思想建构为一个结实的逻辑整体,但是悖论仍然是明确的,自由游戏与自由愉悦是理论的起点,在终点处却被放弃了。关于自由游戏与自由愉悦的先验建构,究竟有何意义?它们应当被如何放置?

三、自由游戏与自由愉悦:“审美自律性”的一套可疑方案

“诸表象力的自由游戏”而产生的“内心状态”的“合比例的情调”——通过这个康德所反思出的鉴赏判断的先验前提,是不是可以把审美这种人类行为与其他人类行为区分开?如果可以,那么,这个点就可以成为审美自律性的基石,如果不能,审美自律性就仍然是个问题。实际情况是,用这个点的确可以区分审美行为与其他人类行为,但人们不甘心!

审美这种人类行为,历史地看,是“通过全部感性能力对对象进行感知、直观,并以生命体验为基础,通过交感反思获得反思愉悦的过程”。^④感官感知、情感体验与反思活动都参与其中,是件复杂的

① 对审美理念的内涵的深入分析及其对于审美二律背反的克服,参见刘旭光:《论“审美理念”在康德美学中的作用:重构康德美学的一种可能》,《学术月刊》2017年第8期。

② 康德:《判断力批判》,邓晓芒译、杨祖陶校,第203页。

③ 康德:《判断力批判》,邓晓芒译、杨祖陶校,第204页。

④ 刘旭光:《什么是审美:当今时代的回答》,《首都师范大学学报》2018年第3期。

事，但康德的审美经验似乎是以“自然美”为对象的，至多加一些纹样艺术，他对艺术的反思，也没有从情感角度与内容角度展开，他总是着眼于“对象之表象的形式”，因此，他是一位审美与艺术领域的形式主义者。仅仅从自然美的经验出发来反思鉴赏判断的特性，似乎有些先天不足，而基督教的道德主义传统又使得他自然而然地趋向于在道德领域寻求事物的意义与价值。这两点使得我们对于审美自律性的期待，与他的理论结论之间，有一些落差。如果用它来解释由对象的形式引发的感官感受的愉悦，那么这套理论很有效，但如果用它来解释全部由审美所给予的精神愉悦，那就显得局促。

审美自律确实是康德提出的一个问题，目的是把鉴赏判断与其他的人类认识活动区分开，把美感愉悦与其它愉悦区分开，从而确立审美的独立性。为了实现这个目的，康德实际上从两个层面讨论审美的自律性：审美经验的自律与审美判断的自律。审美经验的自律是指美感与其他愉悦的不同之处，主要出现在从“质”的角度对鉴赏判断的分析，而“自律”一词真正出现，是在康德关于鉴赏判断之性质的研究中，他认为鉴赏判断作为一个先天判断，不是建立在概念上的。康德以一个年轻的诗人为例子来陈述这一观点，“一个年轻的诗人不能因听众、还有他的朋友们的判断劝他相信他的诗是美的而左右自己”^①，他用这样的一句话来总结这个例子：“鉴赏只对自律提出要求。若把外人的判断当作自己判断的规定根据，这就会是他律了。”^②在这里，“自律”意味着仅仅根据自己对某一对象的愉快（或不愉快）以及自己对对象的反思和评估做出鉴赏判断，不依赖任何外在因素。

康德对于“审美自律”的提出，有一个鲜明的方法论立场——先验论。先验论是一种思维方式，这种方式相信一切认识皆有前提，而最终的前提，就是人的先天能力，这些先天能力，是人的一次具体的经验认识得以可能的前提。从先验论的角度来说，一次审美经验之所以可能，一定有其先验前提，这个前提一定落实在某种先天认识能力上，这种先天认识能力的“内在性”与“绝对性”，就是“审美”这种行为的“自律性”。康德认为审美自律的根据是鉴赏者自身的愉悦，而这种愉悦完全建立在自由游戏与自由愉悦之上，因此自由游戏与自由愉悦就是审美自律性的基本方案。这个方案是不是有效？奇怪的是，19世纪给出了否定的回答，而在20世纪给出了肯定的回答。

这个理论最核心的部分是诸表象力的自由游戏与在这个自由游戏中诸表象力之间的“合比例的情调”。这是康德对纯粹鉴赏判断所作的先验分析的最后结论——这个“合比例的情调”是鉴赏判断得以可能的逻辑前提，但这个前提本身是值得怀疑的。这个前提究竟是一个反思出来的逻辑前提，还是一个原则预设？

如果把表象力的自由游戏所呈现出的“内心状态”称之为“自由感”，并以之作为鉴赏判断的目的，那是说得通的，这既能保证鉴赏判断的“主观的普遍性”，也体现出了一种理想性，如果康德的理论就停在这里，那么这是启蒙思想、浪漫派和理性主义都可以接受与弘扬的理论。但康德进一步在对鉴赏判断（包括崇高判断）的分析之中，把这种内心情调（或者“情绪”，德语里是同一个词 *stimmung*）作为鉴赏判断的真正对象，推导出“合乎比例的情调”，这却是令人费解的，康德只解释了一句：“这种情调是我们对一切知识都要求着，并因而也认为对每个被规定要通过知性和感官的联结下判断的人（对任何人类）都是有效的。”^③这说明这个情调是知性与感性之联结的副产品，是一切经验知识的伴生物，同时也是我们对于知识的“要求”，而这个要求具有人类学意义上的普遍性。这是可理解的，但是“合乎比例（*proportion*）”却是一个预设甚至是猜测。

诸表象力的自由游戏的内心状态达到一种合比例的状态时，就会有愉悦，这愉悦有其先天条件，因而也是主观普遍的。这个“比例”康德没有明确说明，但在讨论感觉的可传达性时，康德说了这样一句话：判断力在审美评判中“只是为了知觉到表象对于两种认识能力在其自由中的和谐的（主观合目的性）工作的

① 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第123页。

② 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第124页。

③ 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第54页。

适合性，也就是为了用愉快去感觉那种表象状态”。^①这句话中的“工作的适合性”似乎就是康德用“比例”这个词所要表达的内涵。这意味着，一种无法确定的、经验与感觉上的适合性，实际上是康德鉴赏判断理论终极的先验基础。这显然无法令人信服。

这里包含着真正的问题：我们是不是应当把审美自律性建立在“合乎比例的情调”这一体现出“适合性”的感觉上？如果可以，我们就是把审美建立在了一种朦胧的感觉之上，这会把审美与其他富于意义与价值的文化形式切割开，虽然在逻辑上这样做确实可以让“审美”成为先天综合判断，让审美判断具有“主观的普遍性”，并且赋予形式以目的性，让它成为“美的”，但这个“情调”终究是主观的东西，虽然康德认为它是主观而普遍的，我们在具体的审美经验中也确实能够感受到这种情调，但它的普遍性只能在具体经验中反思出来，而具体经验却是有限性的：时代性的差异、民族性上的差异、地域上的差异等等，都会让这种对具体经验的先验反思显得不那么具有说服力——我们可以相信审美有其自律性，但把自律性建构在一种内心状态之情调上，这让人将信将疑。

如果“诸表象力的自由游戏的内心状态”所体现出的“合乎比例的情调”不能承担起审美自律性的重任，那就意味着康德所给出的这个关于审美自律的方案至少是存疑的。我们可以接受康德关于鉴赏判断的四个契机的结论，但这些结论的逻辑前提却是存疑的。这意味着，建立在四个契机之上的审美自律性，也是存疑的。这就产生了这套理论与时代对它的需要之间的冲突：一方面，通过自由游戏与自由愉悦，可以把审美与感官享乐、道德判断、认知判断，甚至和情感体验活动区分开，从而完成时代想看到的对于审美自律性在先验层面的奠基，这是时代需要的，也是后来的思想史研究从康德处所汲取的；但另一方面，自由游戏与自由愉悦把审美降格为一种通过感觉的判断，而这个感觉的根基是一种经验性的“合比例的情调”，这就把审美从黑格尔所说的“神圣的思想”和“心灵的绝对需要”，和“自由理性”割裂开了，审美变成了“自由游戏”这个词表面上的那层意思，“自由愉悦”也成为无所关心的闲适。另外，由于自由游戏与自由愉悦最终并没有建立在人类的自由意志之上，没有以人类自由的推动为目的，在这里启蒙主义者和浪漫派或许会有点失望。

“自由游戏”与“自由愉悦”由此成为一粒“毒丸”：它可以确立审美的自律，但无法捍卫审美的尊严。建立在自由游戏与自由愉悦之上的审美自律性，是一场没有尊严的独立。这场独立运动在康德自己的体系里没有成功：从自由游戏与自由愉悦为旗帜的独立运动开始，最后却以美是德性的象征、鉴赏是培养道德理念与道德情感的手段而告终。最初的目的和最终的结局是相互否定的，我们可以看到两个康德：

有一个康德 A，他是一个审美之中的形式主义者，非理性主义者，他是现代浪漫派美学、形式主义美学、符号论美学、直觉主义、抽象主义的精神鼻祖；有一个康德 B，他是一个审美与艺术之中的理性主义者，一个观念论者，一个以黑格尔为代表的德国古典美学的先驱。显然两个康德是对立的，康德本人在这里成为了一个二律背反。^②

虽然康德用“审美理念”这个观念最终解决了这个二律背反，但就审美自律性而言，20 世纪的人们选择了康德 A，但 19 世纪的人选择了康德 B。这关系到人们对于自由游戏与自由愉悦的态度，更关系到人们希望从审美这种人类活动中得到什么。

四、“自由游戏”与“自由愉悦”的命运

以自由游戏与自由愉悦为核心的审美观意味着什么？

首先，它走出了 18 世纪占主流地位的新柏拉图主义的和基督教的美学观，在这种美学观之中，道德判断和审美判断没有本质的区别，审美愉悦类似于对感性事物进行道德判断，反思出其中的道德理念，从而获得愉悦。这种观念在 18 世纪的代表是夏夫兹博里，他认为“我们的审美愉悦直接关联着最深刻的理智

① 康德：《判断力批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，第 134 页。

② 刘旭光：《论“审美理念”在康德美学中的作用：重构康德美学的一种可能》，《学术月刊》2017 年第 8 期。

与道德的功利”。^①这个观念实际上是18世纪欧洲有基督教背景的美学家们的普遍主张，但康德通过“自由游戏”反对了道德判断的合概念性，通过自由愉悦反对了道德情感论。

其次，它摆脱了理性主义者和启蒙主义者对“审美”这种行为的认知化倾向，把审美等同于对事物之“完美”（完善，perfect）的认识^②，这种完美状态也常常被启蒙主义者称为“真理”，有时候也称为“特征”，这是莱布尼茨、沃尔夫、赫尔德等人的主张，当然也包括笛卡尔、布瓦洛和狄德罗、温克尔曼等人。通过自由游戏观康德主张“审美”不是“认知”，通过自由愉悦反对了认知愉悦——也就是对真理的直观与反思而获得的愉悦。

第三，自由游戏与自由愉悦论实际上反对浪漫派把审美这种行为视为情感体验，特别是“激情”（emotion）之表现的主张，尽管欧洲的浪漫派艺术与美学要到康德之后才壮大起来，但康德坚持希腊美学中的静观传统，主张“鉴赏判断是不依赖于刺激与激动的”，因为激动是“不自由的”，这样他就在18世纪末通过“自由愉悦”“提前”反对了19世纪占主流的情感论的美学观念。

自由游戏与自由愉悦观的三个内涵，使得三个方面都可能反对它，因此，康德美学作为一笔遗产，被这三派进行了选择性的继承，或者选择性的放弃：审美功利主义者特别是审美道德主义者紧紧抓住康德所建立的审美与道德之间的联系，虽然他们不直接反对自由愉悦论，但却把更多的笔墨用在弘扬康德所说的“美是德性—善的象征”这一传统命题上。这或许能解释，为什么19世纪的唯美主义者，宣称自己是康德主义者，但其理论主张却更像新柏拉图主义者，他们接受的是康德B。基督教美学家们也以这种方式接受康德美学。在这种趋势中，自由游戏与自由愉悦论被选择性忽视了，但并没有受到理论上的攻击，自由游戏与自由愉悦像两匹马，被道德主义的轡头拴在了一辆车上。

第二种态度是对自由游戏与自由愉悦论的直接否定。康德最初最重要的对手是他的学生赫尔德，他1800年出版的一部名为《论美》的著作中，对自由游戏与自由愉悦论展开了全面的批判：

这种无意义的、空洞的、有害的产生于理论需要的理论，是一种没有被批判过的批判，它并不是产生于对美的任何严肃的研究，无论是在对象上还是在情感上，都未经证明。它被认为是无中生有般先验产生的；是无目的的一种机智和敏锐的游戏，是无目的的合目的性和合目的的无目的（purposelessly-purposive and purposively-purposeless）。^③

赫尔德对于自由游戏与自由愉悦的非功利性、非概念性、无目的性都进行了全面批判，他的批判影响不大，但代表了对于自由游戏论的全面敌视态度——无意义、空洞、不严肃。赫尔德显然没有对于自由愉悦的体验，他对康德的敌意使得他的反对有失激烈，但其他的启蒙主义者和理性主义者或许是赫尔德暗中的支持者，比如说席勒。席勒保留了康德的自由游戏论，但把表象力的自由游戏改造成了感性与理性的自由游戏；他不接受自由愉悦，他的美感最终落实在一种和谐感上，他认为：

游戏冲动会使我们的形式化和物质性的倾向、我们的完善和我们的幸福，成为偶然。正因为它使两种都成为偶然，又由于所有的偶然性所受的限制都消失了，它就消灭了两者中的偶然性，从而把形式引入物质，把现实引入形式。如果它剥夺了情感和激情的威力，它将使它们与理性的理念和谐相处；如果它剥夺了理性法则的道德强制，它就会使它们与感官的兴趣相协调。^④

实际上他更看重的是康德所说的“将最有教养的部分的理念与较粗野的部分相互传达的艺术，找到前一部分人的博雅和精致与后一部分人的自然纯朴及独创性的协调”，这就是他的审美教育理论的基础。审美教育这个词本身能说明问题：审美是个教育问题，而不是一场游戏，美感不是无目的的自由愉悦。席勒对自由游戏论与自由愉悦的态度，说明他和偏激的赫尔德没有本质的区别。

① Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics (Volume I)*, New York, Cambridge University Press, 2014, p. 37.

② 关于鉴赏判断与完美判断的关系，参见刘旭光：《审美中的“完美判断”及其终结》，《学术月刊》2019年第6期。

③ Herder, *Kalligone*, 转引自 Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics (Volume I)*, New York, Cambridge University Press, 2014, p. 512.

④ 本段文字由笔者根据《审美教育书简》英文版译出。参见 French Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, trans. Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoughby, Oxford: Clarendon Press, 1967, Fourteenth Letter, §6, p. 99.

黑格尔在对康德美学的研究中注意到了“自由游戏”这个观念，但他选择了康德 B 作为继承的对象，在对艺术概念进行历史演绎时，黑格尔综述了一下康德美学，但主要是关于鉴赏判断的四个契机，在这个综述中，黑格尔显然准确理解了康德的自由游戏论：“审美的判断……不出于概念的功能，又不单纯地出自感觉和感觉到的丰富多彩的东西，而是出自知解力与想象力的自由活动（free play）。”^①对于康德的鉴赏判断理论，黑格尔更愿意把它视为一种让感性、理性，自然与自由达到统一的状态，这个统一状态是一种“合解”的状态，这个“合解”和康德所导出的审美中二律背反的解决有微妙的差别：审美理念是解决审美二律背反的要害，但它不是和解，而是一种特殊存在，在审美理念之中感性和理性没有和解，而是在游戏。

黑格尔对于自由愉悦和自由游戏的态度还体现在一个著名的可疑之处——美的概念。黑格尔说：“审美带有令人解放的性质，它让对象保持它的自由和无限，不把它作为有利于有限需要和意图的工具而起占有欲和加以利用。所以美的对象既不显得受我们人的压抑和逼迫，又不显得受其他外在事物的侵袭和征服。”^②这段话表面上看是对自由愉悦与自由游戏的呼应，但令人生疑的是，是对象的自由与无限在审美中得到了保证，而不是主体的。人是作为解放者而出现的，而不是被解放者。因此，他并不把审美视为一场自由游戏，相反，在对艺术美的建构中，他把心灵的绝对需要，也就是对于真理的需要，对于真实的表现，作为艺术的目的，这就意味着，审美本质上是对于真理的一种认识方式，而这是新柏拉图主义的一个传统，这个传统保证了审美是一项庄严而神圣之事，从这个传统来看把审美视为自由游戏的理论，显然是不容易被接受的，黑格尔虽然没有直接批评这个理论，但在批评“滑稽说”时，黑格尔含蓄地说了这样一句：“一个真正的美的心灵总是有所作为而且是一个实实在在的人。”^③一个游戏着的人是不是一个实在人？

这个疑问实际上决定了自由游戏理论在 19 世纪的命运，19 世纪是革命的时代，是政治革命、经济革命与科技革命的伟大时代，在这个时代里对真理的追寻，对人类（肉身与精神）解放的渴望，对进步的渴望是时代的精神所在，这个时代精神会成为评判文化的各个方面之价值的尺度。在这种时代精神看来，自由愉悦与自由游戏似乎都称不上严肃。

继黑格尔选择忽视之后，叔本华压根就没有提康德的这个观念，审美在叔本华的理论中是借助于直观而对对象中的理念所进行的纯粹观审，是一种严肃的甚至带有肃穆感的认识行为。康德美学的直接继承者卡西尔，也没有强调自由游戏与自由愉悦，而是强调符号和“形式之真”，把康德美学中的形式主义倾向与“审美理念论”进行调和，最终导向对意义与价值的表现。即便到了 20 世纪初期，意大利美学家克罗齐，康德美学的直接继承人，仍然把审美等同于直觉，而直觉是一种与理性认识并行的认识方式，它不是游戏；在乔治·桑塔亚那的美学著作中，其美感论强调的是对客观价值是认识，他对艺术的研究看重的是其中的“艺术中的理性”。

但自由游戏与自由愉悦论在 19 世纪后期找到了知音。英国的浪漫主义者和唯美主义显然接受它的影响，但影响的路径却是这样的：由于自由主义思潮的产生，德国古典哲学中关于自由的理论在英国产生了普遍影响，那些受到自由主义观念影响的美学家，进而把美感与自由感结合在一起，把艺术中的自由创造与个体行为的自由结合在一起，结果是，被康德小心翼翼地回避开的“自由感”，在英国人的美学与艺术评论中，上升到美感的本质与艺术创造的核心。其中最具代表性的是沃尔特·佩特以及其他的唯美主义者，以及英国的浪漫主义者。1867 年，佩特发表了《温克尔曼》一文，在文中佩特提出：“在面对现代生活时，我们的精神需要什么？是自由感（the sense of freedom）。”^④这个判断或许可以解释 19 世纪后期康德的自由游戏论被接受的原因，但佩特的自由感内涵丰富，他认为：“只有在艺术审美中才能获得自由。首先，审美是知性与想象力的协调自由游戏，艺术欣赏是一种自由的活动；第二，只有在审美中，才能达

① 黑格尔：《美学》第 1 卷，朱光潜译，北京：商务印书馆，1996 年，第 72 页。

② 黑格尔：《美学》第 1 卷，朱光潜译，第 147 页。

③ 黑格尔：《美学》第 1 卷，朱光潜译，第 83 页。

④ Pater, Walter. *Studies in the History of the Renaissance*, London and New York: Macmillan Co, 1888, p. 243.

到与自身及外界的和谐，获得一种完整感，而自由来自于完满的人性；第三，佩特主张用艺术的视角来看待生活（artistic point of view），对生活的审美态度使人摆脱现实生活中自然规律的束缚，获得自由的感觉。”^①这种自由感应当和康德所说的“想象力的自由游戏”有关，佩特在描述温克尔曼接触到希腊文化的感受时说：“突然间，想象力感受到了它自身的自由。它似乎在说，这是多么轻松和直接！这感官和知性的生命，一旦我们理解了它。”^②这显然是说一种生命感受，这种感受或许就是康德所说的“诸表象力自由游戏的内心状态”，虽然康德并没有说这种内心状态就是自由感，但是在讨论审美与艺术创造中的自由时，康德的自由游戏与自由愉悦论确实可以作为理论根据。

佩特关于“自由感”的断言在20世纪被文化上“自由主义”的胜利放大了。不见得唯美主义者理解了康德所说的“诸表象力的自由游戏的内心状态”及其“合比例的情调”，但他们看中了康德美学中关于非功利性的自由愉悦和康德关于审美本质上是自我欣赏，是对自身内心状态的欣赏的观点，因此，他们实际上是悄悄地把康德所说的合比例的情调，偷换成了“自由感”，但康德本人并没有把审美的先验前提建立在“自由感”之上。康德所说的自由愉悦非常像是“自由感”，说美感就是自由感，这似乎是顺理成章的事儿，但他并没有这样做，而是去追求合乎比例的情调。为什么呢？关于“自由感”，康德在《实践理性批判》有过这样一个评价：“人的行为在那种完全不受他支配的东西里……自由便会是无法拯救的。人就会是由至上匠师制作和上紧发条的一个木偶或一架沃康松式的自动机，并且自我意识虽然使他成为一架思想着的自动机，但如果自发性被认为是自由的话，那么在这里，关于自动性自发性的意识就会是一个幻觉……最终和最高的原因仍旧完全在一只外来的手中。”^③显然康德对于自由感有一种警惕，自动和自发不是自由，终究被一只外来的手控制着，按照康德的自由观，只有符合“主观合目的性”的才可能是自由的，按这个观念，“自由游戏”在什么意义上是自发与自动的，在什么意义上是主观合目的性的？只有当自由游戏有了一个主观目的时，才不会是自发的。或许可以因此推论康德为什么把“合乎比例的情调”，而不是“自由感”确立为鉴赏判断的先验前提。

但是19世纪末的美学家和20世纪一部分艺术评论家在讨论审美与艺术中的自由感时，往往回溯到康德，这就意味着，现代人对审美自律性的建构以“自由感”为核心，并刻意把康德的诸表象力的自由游戏与自由愉悦误读为“自由感”，康德由此成为20世纪人心目中确立审美之中的自由感的人。更有趣的是，康德认为审美本身是自我欣赏，是对“诸表象力的自由游戏的内心状态”这种绝对内在的和终极的自身状态的欣赏，这个观念在20世纪的艺术理论家与美学家中产生了影响，比如克莱夫·贝尔、康定斯基、格林伯格等人，这些人在探寻艺术创造与艺术欣赏中某种内在的、独立的、终极的因素，这种因素贝尔称之为“意味”，而康定斯基称之为“精神”，格林伯格称之为“审美价值”。格林伯格明确地说：“审美性或者艺术性是一种终极的、内在的价值，一种目标价值，这种价值始于自身，止于自身。……任何东西，包括任何你真心爱着的人，如果你只是因为它本身而喜欢或珍爱，这种体验就是审美体验。”^④很难说这种观点是来自康德的“美的分析论”，也可能来自现象学的本质直观理论，但是，这种理论可以用康德的理论为自己辩护，比如说康德认为鉴赏判断不能被证明或证实，而格林伯格马上用它来证明对审美价值之判断的不可证明，认为康德“最为准确地描写了人在体验艺术时的精神内部的状态，前无古人，后无来者”。^⑤

在现代的形式主义者和表现主义与康德之间，有一种奇怪的纠缠，他们在寻求艺术与审美中某种内在的与终极的因素，在诚恳地探寻艺术与审美的自律性，最终通过在对象的纯形式与主体的某种内心状态之间建立起直接联系而完成这个任务。他们用康德的“美的分析论”来说明这样一种探寻与直接联系的建立

① 陈丽：《沃尔特·佩特〈文艺复兴〉中的审美与自由》，《外国语文》2018年第2期。

② Pater, Walter. *Studies in the History of the Renaissance*, London and New York: Macmillan Co, 1888, p. 193.

③ 康德：《实践理性批判》，韩水法译，北京：商务印书馆，1999年，第110页。

④ 格林伯格：《自制美学》，陈毅平译，重庆：重庆大学出版社，2016年，第25页。

⑤ 格林伯格：《自制美学》，陈毅平译，第33页。

是正当的，但他们并没有用“诸种表象力的自由游戏的内心状态”来解释他们所探寻的内在的终极的价值，也没有用“自由愉悦”这个词，这或许说明他们达不到康德理论的这个深度，但这并不妨碍他们用康德理论来证明自己的正当性。在这些形式主义者的理论中，自由游戏论的前提与过程都被肯定了，但自由游戏这个终极结论却没有被肯定。或许是因为这样一个内在矛盾：由事物的纯形式引发的愉悦，并不是自由的。康德的理论是说——诸表象力的自由游戏是一种内心状态，这种内心状态作为一种情调，是鉴赏判断的尺度，我们是在用这种情调为目的来反思形式是不是美；而形式主义者试图在形式与主体的愉悦之间建立一种直接的联系，这就使得主体愉悦根本不是判断的结果，而是必然的直觉式的发生，这种发生更像一种应激反应，而不是康德所说的“自由的”。康德坚持了审美是一次“判断”，但形式主义者们的审美更像是一次“直观—感知”，或者说，一次“反应”，而不是判断。因此他们并不思考由形式引发的愉悦究竟是不是自由愉悦。这就是奇怪之处：形式主义者和表现主义者用一种本质上并不支持自己的理论为自己的正当性辩护，他们只接受了一半康德，就好比他们接受了花生地面上的叶茎，却没有要地面下的果实！

总体说来，自由游戏与自由愉悦论的命运不算好，它们被批判，被误读，被改造，被腰斩，但它们却顽强地发挥着作用。

五、建立在“自由游戏”与“自由愉悦”上的审美自律论是否可行

如果我们把主体的一种内心情调作为评判对象的尺度，这个行为是不是严肃的？康德得出这个结论的过程，是通过对他的具体的审美经验的先验分析，应当说，这个分析确立起了审美自律性，自康德之后，我们确实可以把鉴赏判断和道德判断、真理判断、完善判断、功利判断区分开了，这一区分具有理论理性上的意义，但并不具有实践理性上的意义，所以康德说他的研究是基于“先验的意图”，而不是出于“陶冶”与“培养”这些实践性的意图。但康德显然又希望“审美”能够具有实践理性上的意义，这个意义不是“自由游戏与自由愉悦”所能承担的，因此他退回到这样一个观念——美是道德的象征，这实际上否定了对审美的理论理性上的区分可能具有的实践意义。但是 19 世纪后期和 20 世纪的美学家们想用这一区分来作为形式主义与表现主义艺术创作的理论指南，这就把理论上的区分，转化为实践上的法则。这种做法康德肯定是反对的，因为康德的这一区分是建立在自然美与自然之崇高的分析之上的，并不是建立在艺术经验的分析之上的，仔细研究一下康德的艺术观，他的艺术理论的核心是天才，是审美理念，是合目的性，是反思判断力（而不是感官感觉），是规则与技艺，这些观念与现代形式主义与表现主义艺术是相反的，这或许能说明形式主义者为什么几乎没有引用过康德的艺术观。这就是一个理论困难：现代的艺术家与美学家们在实践领域中想利用康德在先验层面上分析出的审美自律性，并以此为艺术自律性的前提，但这个先验层面的审美自律并不支持实践层面的审美自律，我们的审美经验往往是由康德所说的“依存美”决定的，而不是“绝对美”，康德也承认这一点。但“绝对美”这个观念对于现代的形式主义者和表现主义者很有吸引力，并且在实践中去追寻它，但是，他们往往停留在艺术与审美经验的绝对内在性，并没有深入到“自由游戏与自由愉悦”这个先验层面，这或许是因为，有意味的形式与艺术中的精神，以及审美价值，并不保证“愉悦”的发生。

现在，康德给出了一种愉悦，并把这种愉悦作为审美自律性的先验前提，但当代人的审美观却停留在了一种经验感受，比如“言有尽而意无穷”，或者“感应”，或者“澄明”，或者“自由感”，但并没有更进一步到某种“愉悦”。所以，表面上看当代人认为康德用自由游戏与自由愉悦完成了审美自律性的奠基，但实际上却没有接受它。在建构审美自律性时，康德在解释一种独特的“愉悦”，但现代美学家却在解释一种“行为”。

自由愉悦论带来了巨大的否定性，情感体验不自由，真理认知不自由，生命感受也不自由，意义与价值的反思也不自由，只有主体所获得在对象的表象之形式，进而引起的诸表象力的自由游戏的内心状态是自由的，这个内心状态会引起愉悦，自然美或许可以符合这种要求，但艺术却不行！艺术有太多的形态，

就绘画艺术而言，肖像画、历史画、静物画都不是自由愉悦所能解释的，只有抽象画，立体主义，表现主义，后期印象派，一部分风景画或许能引起这种自由愉悦，在雕塑、音乐、戏剧等艺术形式中，自由愉悦只是艺术之美感的一小部分。

这种内心状态太过神秘，在经验中如何达到，在艺术中如何表现，都是不可规划与不可预见的，把审美自律性建立在这种感受之上，就把审美彻底非理性化了。这种做法的“得”在于，人们可以在审美自律性与自由感之间，建立起一种必然联系，肯定自由感在审美中的地位，从而把审美建立在一种启蒙主义或者自由主义的价值信念上。实际上 20 世纪的形式主义和自由主义的审美理论就是这样建构起来的，自由愉悦在此并不像康德所预想的那样成为一种先验机制的结果，它实际上被转化为一种意识形态。这种做法的“失”在于，自由游戏与自由愉悦理论把一种无法确定的经验与感觉上的适合性，作为鉴赏判断理论终极的先验基础，把它作为审美的绝对内在性与普遍性的基础。这显然无法令人信服，一来这种内心状态是不是存在，是个可以争论的问题，另一方面，把审美自律确立在这里，极大的缩小了人类审美活动的范围——这根本不是自律，而是自我禁锢。

康德美学在 20 世纪的传播是个有趣的例证，康德在自然美与自然之崇高中反思出的审美自律性，并没有成为康德美学最被人接受的部分，人们总是半信半疑。一部分人相信审美有纯粹内在性与绝对自主性的部分，因此接受美的分析中的第一个和第二个契机，但没有接受自由游戏与自由愉悦，而是倒向了审美理念，大部分形式主义者和表现主义，特别是格林伯格一派的艺术批评家，都强调了审美愉悦的内在性，但没有强调自由游戏；一部分人接受了美的分析中的第三个和第四个契机的分析，比如非概念性与普遍性，认可了审美的某些性质，比如共同感、美的理想等，以及美是道德的象征等命题，但同样不提自由游戏与自由愉悦。康德美学在中国的传播尤能说明问题，《第三批判》的翻译者牟宗三，他自己的美学思想汲取了康德的“鉴赏判断的辩证论”，从“美是德性的象征”的角度阐释与化用康德美学^①，他没有关注审美自律与自由游戏的问题；宗白华先生则以“自由活动”来译“free play”，这意味着在“想象力的自由活动”与“诸表象力的自由游戏的内心状态”之间有一个落差，这个落差说明宗白华不愿意接受把审美的先天根据归结在一种内心状态，这在他看来是主观主义和形式主义的。^②

接受审美自律性，不接受自由游戏与自由游戏，这就像喜欢喝酒却不接受酒精。这意味着，以“诸表象力自由游戏的内心状态”来建构审美自律性，既不被接受，也行不通。从过去两百年美学的发展来看，审美自律性的这套方案是失败的。但更有意味的是，它被一再复活。

对自由游戏与自由愉悦的理论上的再挖掘，在当代要归功于美国美学家保罗·盖耶，在他最重要的两部美学著作——《康德与鉴赏判断的诉求》和《现代美学史》中，盖耶以“自由游戏”为中心重新阐释了康德的美学思想，最初他把这种“自由游戏”概括为诸种表象力的“和谐”，因此他认为“康德关于审美愉悦的基本理论是，诸表象力的和谐产生了愉悦，无论这种状态是否可传达。当然，鉴赏判断的普遍有效性取决于这种状态的可传性”；^③而在《现代美学史》中“表象力的和谐”被更明确地指称为“自由游戏”：“激活想象力和知性使其成为和谐而不确定的活动，这就是康德所说的这些能力的‘自由游戏’，康德因此求助于自由游戏的概念，以解决英国美学家弗朗西斯·哈奇森和大卫·休谟等人所强调的审美问题……”^④以自由游戏为中心重构康德美学的理论体系的意义在于，把自由游戏和自由愉悦上升为审美活动的发展与美学理论发展的一条内在线索，但令人吃惊的是，盖耶并没有因此去强调审美自律性，尽管关于“审美自律”这个意识的确立确实在归功于康德，但盖耶理解却没有接受康德所给出的审美自律。对于审美，他给出了一种更具有综合性但远不是自律的观念，他以一种历史演绎的方式指出，“审美经验的认

① 更进一步的分析，参见陈迎年：《牟宗三的善美学》，《文艺研究》2010年第5期。

② 参见宗白华：《康德美学思想评述》，New York《美学与意境》，北京：人民出版社，1987年，第297页。

③ Paul Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge University Press, 1997, p. 139.

④ Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics (Volume 1)*, New York, Cambridge University Press, 2014, p. 434.

识价值, 审美经验的情感影响, 我们特有的人类能力的自由游戏”^① 这三种观念交替互渗, 共同构成了对“审美”的历史演绎。历史演绎意味着, 放弃“先验层面”上对“审美自律”的建构或是析出, 而是把“审美行为”与“审美观念”的构成, 看成一个历史演绎的过程。

盖耶的观念, 可以看作“自由游戏”与“自由愉悦”论的最后归宿, 它们不再是审美的本质与规定性, 不再是美感的核心或本质, 也不再是审美的“纯粹状态”, 它们成为了审美的“一种状态”。在一种更具有宽容性, 更具有实用倾向的历史演绎的统握之下, “审美”不再被视为先天自律的行为, 而是一种历史中生成的、诸种经验共同构成的行为, 一种历史的与实用的态度, 最终战胜了先验论, 成为研究审美问题的基本出发点。

(本文为国家自然科学基金重点项目“‘审美’的观念演进与当下形态研究”(18AZW003)的阶段性成果)

(责任编辑: 张曦)

Free Play - Free Pleasure

— A Scheme of Aesthetic Autonomy and Its Destiny

LIU Xuguang

Abstract: On the transcendental level, Kant established the aesthetic autonomy with the “free play of faculties of representation” and the “free pleasure” of the mind. However, his construction of the mechanism of aesthetic judgment is not consistent with the autonomy of aesthetic behavior. This kind of autonomy was not accepted by the aesthetics of the 19th century, But “free play” and “free pleasure” had a profound effect in the 20th century. However, in terms of contemporary aesthetic experience and aesthetic theory, this kind of aesthetic autonomy is a failure, and the transcendental aesthetic autonomy theory is finally replaced by a comprehensive theory derived from historical deduction and practical attitude.

Key words: Kant, aesthetic, aesthetic autonomy, free play, free pleasure

(上接第 121 页)

The Revival of Aesthetics at the Turn of the Century

GAO Jianping

Abstract: In China, the discipline of aesthetics underwent a revival at the turn of the century. The present essay offers a detailed account of the process during which aesthetics went from decline to revival over the past decades. First, there is the introduction of Western aesthetics, the translation of classical works in the field, the enhancement of international academic exchanges, all of which helped to establish the autonomy of Chinese aesthetics. Second, there came to be an awareness of different schools of thought in aesthetics, as well as the tentative of forming new schools, which had both positive and negative results. Third, different categories and aspects of aesthetic research started to unfold. This essay is the final chapter of the four-volume *History of Twentieth Century Chinese Aesthetics*. When one writes about history, it is only possible to use the past tense. As for what happens here and now, its description is reserved for future generations.

Key words: the revival of aesthetics, the International Association of Aesthetics, “the fifth schools”, the global impact of Chinese aesthetics, studies on key concepts

^① Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics (Volume 1)*, New York, Cambridge University Press, 2014, p. 9.