

# 文艺美学论纲

——从马克思主义观点看文艺难题

陈伟著

学林出版社



# 文艺美学论纲

——从马克思主义观点  
看文艺难题

陈 伟 著

学林出版社

责任编辑：朱志勇  
封面设计：桑吉芳

文艺美学论纲——从马克思主义观点看文艺难题 陈 伟 著

---

学林出版社出版 上海钦州南路 81 号  
新华书店上海发行所发行 常熟第四印刷厂印刷  
开本 850×1168 1/32 印张 10.25 插页 4 字数 240,000  
1997 年 3 月第 1 版 1997 年 3 月第 1 次印刷 印数 1-3,000 册

---

ISBN 7-80616-244-5/B·14 定价 17.50 元

# 序

徐纘熙

本书作者和我交往多年，我是看着他一步一个脚印地走过一段并不轻松的道路的。记得他攻读博士学位时，写的博士论文，是属于哲学美学那一类，探讨的是诸如“崇高”、“优美”等美学范畴。后来，他把视线更多地投向文艺作品，并主张美学应走向艺术。美学，在康德、黑格尔这些先哲那里，是高度思辨的科学，有的人因此望而却步。其实，美学既然是以人类的审美活动和审美现象作为研究对象，它理应是最吸引人的、最富于趣味性的科学。当代美学也确实有许多极富创造性的、充满智慧的著作。但毋庸讳言，也确实有些著作，过于“飘浮于空中”，是那样晦涩而抽象，给人的印象是，美学就是那么几个概念、范畴，在里面转过来、转过去，而人们无限丰富的审美实践，以及由此而产生的无限多样的艺术作品，却往往被忽视了。

我常想，美学研究，固然要学习和研究前人的学术成果（这是十分重要的），但更重要的，还是要潜心研究美学的真正对象——人类的全部审美活动及其创造物，而艺术，无疑

应是美学研究的中心。没有对艺术的敏锐的感觉和判断力，没有对各种艺术形式的极其深刻的把握，创造性的美学研究是不可想象的。正是在这一意义上，我赞成本书作者所作的努力。

在我国，文艺美学还是一门十分年轻的学科。顾名思义，其美学和文艺的结合理应更加紧密；而作为美学，它又有别于一般的文艺理论。说得通俗一点，它应该是对文艺问题的哲学思考吧。本书作者，有意选择了一个艰难的课题：“从马克思主义观点看文艺难题”。且不论作者的探索能否得到广大读者的认同，这种理论探索的勇气总是可贵的。所以当作者请我为他这部新著写序时，尽管我不善此道，也乐于写上几句，以表示我对他的支持。

一九九五年三月于上海

## 前言：美学，必须走向艺术

正当我们的美学家竭力探究美的哲学本质，探究古代美学史上的某些现象的时候，世界美学的研究方向已经发生了巨大的变化，这个变化的程度是如此之大，时间周期是如此之短，以致使美学家们的研究内容、对象稍差几步便有隔世之感。最近三个世纪的美学研究和发展方向，正如美国美学家琼·布洛克指出的：“按18世纪的看法，美学是一门独立的学科；照19世纪的观点，美学又成了心理学的一个分枝；而现代观念认为，它只是一系列与艺术相联系的、尚未确定的哲学问题”。<sup>①</sup>我们可以从中看出，美学从学院走向社会、从一种基础理论逐渐变成一门具有应用性的学科的过程。这种现象不仅出现于美国美学界，在其他国家也同样如此。从当代美学家出版的著作来看，所谓美学著作大多数是以解决艺术理论问题为目的的，从哲学角度“形而上”地研究美学问题的论著已不多见，虽然在美国等国家的大学里，美学课仍被设置在哲学系中。

为什么美学逐渐从哲学化走向艺术化呢？这与艺术的

<sup>①</sup> 《艺术哲学》第1页，(英文版)纽约，1979年。

发展对美学提出的要求分不开。至少在18世纪以前，美学家们普遍相信：哲学是一切科学的科学，一切问题只要从哲学上解决了，其余就会迎刃而解。但事实证明，人们的期望落空了。从后印象主义绘画起，艺术愈来愈多地表现出它的特殊性，这种特殊性是哲学化的美学所不能解释的。从那时起，艺术作为美学研究的一个重要方向，日益受到了美学家们的重视，许多美学家的美学著作都以解决文艺问题而著名，如英国美学家克莱夫·贝尔的《艺术》、乔治·科林伍德的《艺术原理》、苏联美学家阿·布罗夫的《艺术的审美本质》都是著名的美学著作。而美国美学家托马斯·门罗所写的《走向科学的美学》、比尔兹利·门罗所写的《美学：批评哲学问题》及苏联美学家斯托洛维奇的《审美价值的本质》都是以对文艺的分析研究作为其主要内容和目的。这反映了当代世界美学界的一个总趋势，即无论东方还是西方，美学研究都在向艺术的方向靠拢，美学家不再希冀把美学作为自己哲学体系中的一个环链，而把它作为一门独立的解决文艺难题的学问。当代大多数美学家把美学与文艺批评联系在一起，他们把批评作为美学理论的实践应用，把美学理论作为批评的武库。艺术的发展和美学的发展促使两者相互靠拢，而文艺批评就成了它们的相交点。因此，当代美学新观念大多源于文艺批评，也就不足为怪了。当代文艺批评之所以能开美学风气之先，归根到底，是与文艺的发展及产生这些文艺的社会生产力的发展分不开的。如自然科学的发展就引起了某些美学观点的重大变革。像音乐作品，按传统的美学观，它只能作定性分析，不能作定量分析。但电子作曲机的诞生恰恰证明从定量分析入手也能确定文艺作品的性质。它向传统美学观念提出了挑战，而任何不能包容全部文艺现象的特定美学观点不得被修改。这些具体工作都必须由文艺批评来完成。文艺批评是当代美学联系文艺实践的

纽带，它促使当代美学理论向更艺术化、更全面、更具应用性的方向发展。与此同时，美学理论也通过文艺批评肯定并推进着艺术的多样化。

根据当代美学发展的趋势和要求，毫无疑问，美学家研究的对象必须不是在书斋中，不是在纯粹思辨的形而上学中，而是在文艺实践中，基于文艺实践并且为文艺实践服务。但我们目前的美学研究和文艺批评却仿佛呈二元的状态。我们的批评正面临困境：一方面，文艺创作实践日新月异，迅猛发展，迫使批评加快脚步，以跟上实践；另一方面，传统的美学理论还在以它强大的惯性继续运行。在高等学校中教授的还是简直无法解释当今复杂文艺现象的基于传统美学观念的文学概论和艺术概论。它们的欠缺已被批评感觉到，但它们所由产生的实践还没有被人怀疑过，这样就不可能从根本上动摇它们，而目前也确实没有一种美学理论足以取代作为现有批评基础的美学理论。于是，批评家们把目光转向海外，转向西方；于是，在我们的批评中出现了所谓结构主义批评、系统论批评、精神分析批评等。它们对传统批评的美学基础无疑产生了强大的冲击，可是，考虑用这些新概念的批评来取代现存批评的美学基础却还为时过早。这有两方面的原因，首先，那些新概念的批评并没有从根本上给予传统批评的弱点以致命的打击，新批评家们仿佛认为只要不用过去的批评概念、批评方法，对传统批评的美学基础的改造就可以自然而然的完成，这是大错特错的。其次，每种文化都有其产生的社会背景，传统批评的美学基础之所以能够延续到今天亦必然有其合理因素，我们应该对其采取扬弃的态度，而不应一笔抹杀。与此相反，外来的文化只有与我国特有的文化背景相结合，才有可能对我国的社会现状产生有益的作用。否则只会因生吞活剥而得消化不良症。事实上，正当我们的美学家、批评家向西



方寻找批评的美学基石时，西方的批评家、美学家也在向东方——特别是中国——寻找批评的美学基石。琼·布洛克教授就曾说过：“我们中美两国学者应加强学术交流，我期望能应用中国美学的原理来解释西方的文艺现象。”他的话至少代表了一部分西方美学家的看法。我们不必夜郎自大，但也绝不应该妄自菲薄。我们美学所需要的是对中国传统理论和外国理论都进行仔细的分析、鉴别和艰苦的归纳、提炼。那种不愿作艰苦的甄别工作，而只想一朝在什么地方发现某种完美无缺的理論的观点，只是一种幼稚的狂热病的体现，它注定是不会成功的。

美学要发展、要前进，不仅在于研究方法的更新，更不在于一些美学术语、概念的更新，而在于美学观念的更新，因为不同的方法、术语可以源自相同的美学观念，而不同的美学观念亦可以通过类似的方法、术语表达出来。所谓美学观念的更新首先体现在研究者对研究对象的着眼点的更新。在文艺现象领先于美学理论的今天，我们的美学家为了使理论跟上文艺实践，必须提倡马克思主义的历史唯物主义的态度，必须不要使自己的思想囿于某种现成的美学理论去削足适履，我们应该充满怀疑精神和创造精神，对那些似乎可以不证自明、但又不能解释文艺实践的美学观点提出怀疑和挑战。正确的研究结果只能来自实践，美学家们应该树立这样一个观念：只要被称作美学原理的准则对一种文艺现象是例外的，那么，千万别放过它，因为从中探索，就可能产生出一种更完满的、名副其实的美学定理。

我们美学家除了对现实美学问题作研究外，当然还要对美学的发展史作研究和探索，但当务之急必须重视现实问题，尤其是文艺问题。任何与现实无补的研究，任何脱离当前文艺中心的研究，都不能期望会对社会产生重大的影响。

美学家必须走出书斋，必须干预当前社会的文艺活动，这不

仅能使我们的作家、文艺批评家及时了解、分享理论研究的成果,而且对深化美学家自身的研究也是一个重要的步骤。总之,在美学体系难以创新的今天,美学家们都应该从自己的书桌上抬起头来看看我们的文艺现实,看看世界的文艺现实,重新确定研究的方向。在美学课题日益向文艺靠拢的今天,与文艺现实结合的美学研究可谓最有前途的。如何使这个前景迅速实现,这就是当前美学家所面临的任务。愿我们的美学家们勇担此重任吧。

# 目 录

序: .....	徐缉熙(1)
前 言: 美学,必须走向艺术 .....	(1)
第一章: 文艺作品研究 .....	(1)
一、艺术作为艺术的原因 .....	(1)
二、艺术作品内涵与外壳 .....	(16)
三、艺术符号与社会生活 .....	(27)
四、艺术符号与科学符号 .....	(36)
五、艺术符号的审美价值 .....	(48)
六、艺术符号的不同形态 .....	(57)
七、艺术符号与信息表达 .....	(69)
八、艺术典型的美学性质 .....	(82)
九、艺术意境的美学性质 .....	(92)
十、艺术作品的功能结构 .....	(108)
第二章: 文艺创作研究 .....	(122)
一、艺术思维的特征 .....	(122)
二、深入生活的真谛 .....	(132)
三、真实范畴的实质 .....	(141)
四、独创性质的确定 .....	(148)
第三章: 文艺批评研究 .....	(164)
一、文艺批评的要旨 .....	(164)

二、文艺批评的标准·····	(178)
三、社会主义的文艺批评·····	(191)
四、文艺作品的分类·····	(199)
<b>附 录：中国美学散论</b> ·····	<b>(214)</b>
一、色彩崇拜、原始图腾与审美对象·····	(214)
二、佛教理论与意境范畴的生成转化·····	(233)
三、魏晋六朝的美学观念与形象塑造·····	(246)
四、《红楼梦》的主题及美学进步性·····	(272)
五、中国现代美学的社会基础与特点·····	(298)
<b>参考书目</b> ·····	<b>(307)</b>
<b>后 记</b> ·····	<b>(313)</b>

# 第一章 文艺作品研究

## 一、艺术作为艺术的原因

什么是艺术作品？这个问题似乎很容易回答，因为在大家的心目中，对艺术作品都有一个大概的定义范围。但是，在追根刨底的探求下，艺术作品的定义却像地平线那样遥远，而这个问题不解决，进一步探索文艺美学和文艺社会学的问题就毫无意义，或者说，不可能有完满的结果。

### 1

在国外，有人认为艺术是“表现”，<sup>①</sup>另有人认为艺术是“有意味的形式”，<sup>②</sup>还有人认为艺术是“情感的符号”。<sup>③</sup>这些提法不能说一点没有道理，问题在于它们对我们理解艺术的特性有多少实际的帮助呢？在艺术作品与非艺术作品混杂的情况下，你对某人说：把艺术作品指出来。他大概会准确无误地指出大家所公认的艺术作品。你如果对他讲：把“有意味的形式”指出来，把“表现”的东西指出来，或把

---

① 见克罗齐《美学原理》第一、二章，外国文学出版社，1983年。

② 见克莱夫·贝尔《艺术》第4页，中国文艺联合出版公司，1984年。

③ 见苏珊·朗格《艺术问题》第九讲，中国社会科学出版社，1983年。

“情感的符号”指出来，他对你的话准会茫然失措。因为这些时髦的解释艺术概念的用语比艺术概念本身更费解。

在我国理论界，对艺术特性的阐述基本有两种不同的意见：一种意见认为，艺术的特性在于它的情感性。另一种意见认为：艺术的特性在于它的形象性。这两种意见都可以罗列出大量的文艺作品作为自己观点的佐证。这种现象是令人感兴趣的，同时亦值得我们对它进行仔细的琢磨。

艺术特性“情感说”认为：艺术的基本特性是感情。它基于这样两条理由：第一，“既然是艺术的特性，最起码一点，就是它必须能够概括一切艺术门类，而不是只适合于某些艺术品种。”<sup>①</sup>这种观点认为，能够概括一切艺术门类的特征就是感情。如果不是这样的话，就会把一些着重于“表现”的艺术品种，诸如音乐、舞蹈等“排斥在艺术的殿堂之外”。第二，即使就再现艺术来说，感情也是重要的。因为在再现艺术中“不仅由于艺术家只有带着自己的情感去体察，才能表现出对象的生命和心灵的状态，而且因为艺术在再现现实的同时，还要表现艺术家的思想、倾向、理想、愿望。艺术家对现实的这种主观态度是无法以抽象概念和逻辑判断的形式表达的，只有通过倾注在作品中的情感，才能得到体现。”<sup>②</sup>因而这种观点认为：“情感乃是艺术的生命，是艺术与非艺术之间最根本的分水岭。”<sup>③</sup>我们认为，这种意见有其合理的一面，但是，亦仅“一面”而已。“情感是艺术的生命”这没有错，因为艺术作品中必然蕴含着情感的成分。然而，是否可以就此认为情感“是艺术与非艺术之间最根本的分水岭”呢？换句话说，是否可以这样认为：在一件作品中，有了情感就是艺术作品；没有情感就是非艺术作品呢？艺术的实践已否定了这

---

①②③ 《艺术特性与艺术规律》，《社会科学战线》1984年第3期，第281、282页。

种假设。关键在于艺术作品的情感本身并不是可以不证自明的，因为情感的性质不是唯一的，社会的复杂性也决定了文艺领域中情感的复杂性。

情感在文艺作品中占有什么样的地位呢？这涉及到情感本身的性质。德国哲学家黑格尔对此曾有过非常精辟的见解，指出：“情感就它本身来说，纯粹是主观感动的一种空洞的形式。诚然，这种形式有时本身可以是很复杂的，例如希望，哀伤，欢乐和欣慰；有时这些复杂的情感可以涉及种种不同的内容，例如正义感，道德的情感，崇高的宗教情感等等；但是这种内容尽管出现于不同形式的情感，它的基本性质却不因此就显现出来，仍然仅仅是我的一种主观感动，在这主观感动里面，具体的内容消逝了，就像跻在最抽象的圆里一样。”<sup>①</sup>黑格尔认为，情感是主体活动的一种形式；尽管这种活动可以是多种多样的，然而，因为它属于主体的性质，所以不具有客观的意义，当然，也就不可能成为艺术作品的根本要素。按照黑格尔看法，“艺术作品之所以为艺术作品，既不在它一般能引起情感（因为这个目的艺术作品和雄辩术、历史写作、宗教宣扬等等所共同的，没有什么区别），而在它是美的。”<sup>②</sup>黑格尔的美的定义就是理念的感性显现。照这个定义，艺术作品的内容应该是具有普遍意义的绝对理念。

毫无疑问，黑格尔是一个客观唯心主义者，但黑格尔关于情感在文艺作品中地位的看法，对我们是富有启发作用的。情感作为心理状态的一种，它可以表现为各种不同的现象。由它所充溢的作品既可以是文艺作品，也可以是非文艺作品。如讨伐敌人的檄文，悼念朋友的悼词等，它们无疑都凝聚着感情的力量，并且也具有超出撰写人个体的客观意义，却都不属于艺术作品。

---

①② 黑格尔《美学》第一卷，第41、42页，商务印书馆，1982年。

从另一方面看，如果把有无情感作为“艺术与非艺术之间最根本的分水岭”，无疑会导致产生这样的结论：反映情感越强烈，作品的艺术性也就越高；反映情感越淡薄，作品的情感性便就越低。至今的艺术实践证明，这是不科学的。在感情亢奋的状态下，人们往往是写不出完美的艺术作品来的。只有在感情稍稍平息以后，人们对这经历过的生活进行再度体验，并且赋予它以审美的评判，在这时，人们用物质形态把它们固定下来形成的作品，方可称之为艺术作品。在这艺术作品中的情感等是审美的，艺术作品由于它们而确定了自身的性质。艺术作品中情感的质的规定性与其说强调审美的情感性，不如说强调情感的审美性。这是艺术作品中的情感与我们日常生活中的情感区别之所在。艺术作品中必然要有情感，而有情感的未必都是艺术作品。情感是艺术的必要条件，却不是唯一条件。所以，把情感作为艺术的特性、作为文艺作品之所以为文艺作品的原因，是一种以偏概全的观点。

与这种观点相对，另一种意见认为，艺术作品的特性在于它的形象性。这种观点的一个根本前提、或者说立足点，在于肯定任何艺术都有形象。我们认为，这个前提是值得推敲的。有人把艺术体裁分成再现性的和表现性的两大类，尽管这种分法不太科学，但从这里入手分析至少可以看出“形象性”不能作为这两大类艺术的“公分母”。各种艺术体裁的作品各有其不同的特点，而塑造形象只是一部分艺术体裁的特征。纵观至目前为止的文艺史，大部分的戏剧作品、小说作品、电影作品以塑造形象为主，然而，在音乐、书法等艺术体裁的作品中，无论观赏者的眼睛瞪得多么大，都不可能接受到一个形象。“形象说”的观点认为：在音乐、书法等艺术作品中也存在着艺术形象，“只是它们的形象的性质和形态不同于绘画、雕刻和语言艺术的形象罢了。我们不能把艺术形象单纯地理解为人物和事物的外貌、景物、场面，情



绪、情趣等都可表现为艺术形象”。<sup>①</sup> 情绪、情趣是否可以表现为艺术形象呢？我们对此是困惑不解的。“形象说”的观点以音乐做例子，对它作了这样的解释：“在通过形象反映生活、表达人物的思想感情这个基本点上，音乐与其他艺术形象是共通的，差别只在刻画音乐形象所用的媒介、方法以及形象呈现的方式不同，它主要是以声音作物质手段，通过按照一定规律（高低、快慢、力度、色彩等）运动着的声音，作用于人的听觉，唤起人们依据一定的生活经验和艺术经验产生的艺术联想，从而在头脑中形成艺术形象。”<sup>②</sup> 在此，我们姑且对其论述音乐所用“形象”一词是本义还是借代不作争辩，仅仅从认识论的角度看，它也是含糊不清的。据这种意见看来，音乐的形象性在于乐音能唤起人们一定的情绪和情趣，在这基础上产生艺术联想，从而“在头脑中形成艺术形象”。显然，这里的“艺术形象”并不是指作为客体的艺术作品中的形象，而是指接触客体后所产生的主观感受。从认识论的角度看，“事物的外貌，景物、场面”是不依于我们而存在的客体物件，而情绪、情趣是“人对客观事物与人的需要之间的关系的反映”。<sup>③</sup> 前者是触发主体产生感受的对象，后者是主体受触发后产生的感受，两者的性质是截然不同的，怎么可以把它们混为一谈呢？再者，艺术联想属于主观感受的范畴，它因人而异，具有浓郁的个体性质。同样一件艺术作品，被不同的人观赏便会产生不同的联想，这些千姿百态的联想结果虽然与艺术作品本体具有各种各样的联系，但是它们毕竟不是艺术作品本体。“有一千个观众就有一千个哈姆雷特，”可是要真正了解、欣赏和确定哈姆雷特的形象，只有去观看莎士比亚的

---

①② 《什么是艺术的基本特性》，《文艺研究》1984年，第1期，第101页。

③ 《心理学》第169页，华东师范大学出版社，1982年。