

百家文论新著丛书

艺术生产原理

何国瑞主编



责任编辑：罗君策

封面设计：李正明

艺术生产原理

Yishu Shengchan Yuanli

人民文学出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

北京新华印刷厂印刷

字数 350,000 开本 850×1168 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 $18\frac{11}{16}$ 插页 8

1989年8月北京第1版 1989年8月北京第1次印刷

ISBN 7-02-000749-X/I·750 定价 6.95 元



作者像

编辑前言

“百家文论新著”丛书问世了。

它是在祖国奔向现代化的历史浪潮中涌现的一束浪花。

它是改革、开放时代的前进步伐在文艺理论领域激起的一串回响。

它是研究者在“双百”方针的感召下勇于开拓、大胆探索赢得的一系列创造性成果。

我们的文艺理论建设正在出现新的发展态势，文艺研究的领域正在拓展。社会发展的历史进程，创造了多姿多彩的文学和艺术，它需要多学科、多角度、多方位、多层次的文艺理论批评与之交相辉映、互相促进。有鉴于此，我们特编辑出版这套丛书，力求发扬“百家”精神，为开拓者的探索创造有利的条件，并为建设高度的社会主义精神文明推波助澜。

文艺研究必须在建设中发展。建设的目的是在马克思主义基本原理指导下，构筑完整、科学的文艺理论体系。这套丛书将为实现这一目的而尽心竭力。凡属力图对此项建设有所增益的理论著作，无论是借助新颖的研究手段还是沿袭传统的研究方法，无论是从事新领域的开掘还是坚持在原有的沃土上耕耘，无论是名家手笔还是脱颖而出的新锐之作，只要在坚持四项基本原则的基础上，具有严肃的科学精神，富于学术创见和理论深度，持之有故，言之成理，我们都一视同仁，乐于催生，助其问世。

DN184/05

丛书设想在近期有计划地组织若干自成格局的学术专著和确有相当理论价值的专题性论文集。它不仅重视文艺科学的基础理论研究，以促其日趋完善化，而且兼顾宏观概论与微观分析，以利于文艺规律探讨的深入。鉴于不同学科之间互相渗透、互相影响的情况，举凡文艺美学、文艺心理学、文化学等方面的边缘学科论著，也理所当然地在它的组稿和选收范围之列。

愿丛书能在新老研究者的热情关怀和广泛支持下健康成长！

愿丛书能为广大读者传递新信息、传达新见解、传授新知识，在读者的厚爱中扎根！

人民文学出版社

一九八六年十二月

前 言

要编一本《文艺学》式的教材——这个心愿是在1958年许下的，至今已经三十年了。现在总算“初了”了。

我于1955年毕业于武汉大学，旋即留校从事文艺理论教学。那时全国高校文学理论教学的体系几乎都出于苏联季莫菲也夫—毕达柯夫一门（1954年春—1956年夏，应我国教育部邀请，苏联专家毕达柯夫到北京大学讲学。他的体系源于季莫菲也夫的《文学原理》。毕氏一大批中国学生即以该体系在全国高校从事教学）。1958年“大跃进”，各高校开展教育革命，领导号召师生“打擂台”，编教材，以图打破这种局面。当时我系主要编写《文艺理论》，学生主张从“文艺必须为无产阶级政治服务”开始，来构筑教材体系；我那时正年轻气盛，提出了一个提纲，主张以文艺的特征——形象作为逻辑起点。好了，这一下就被抓住了。当时党的负责人表态：学生的设想是政治挂帅；我的方案是业务领先。迫于形势，我只能服从。但当时的争论，对我也产生了影响。它的积极方面就是，考察文艺是什么时，应该结合起“人类为什么需要文艺”这个问题，一起进行研究才是。

1961年春，我应高教部之命参加蔡仪同志主编的、高校文科统编教材《文学概论》的编写。这对我成了一次最好的学习。在编写过程中，我保持着大学读书时好辩（甚至与老师辩）的特点，与同志们争，甚至不同意主编的某些看法。在争论中，我和盘托

出，也就暴露了自己不少弱点，从而学到了更多的东西。特别是蔡仪同志那种治学严谨、做人严肃的态度，给了我很大的影响。此后好辩的脾性虽然一直没有改，但在争论中却总提醒自己尽量反复多思，多方颠扑自己的论点论据，是否符合事实，是否真有道理。

在参加《文学概论》的编写过程中，自己初步形成了关于文艺学的一些看法。正准备着手实现自己的心愿时，“文化大革命”开始了。抄家，批斗，劳动，逼问，关押。无论怎样也想不通，差点神经分裂。十年下来，身体垮了。长期睡不好，吃不好，最后危及眼睛。从1976年起双目即出现病象，视物模糊、痛胀，一年甚于一年，终于在1984年10月10日左眼突然视网膜剥离而失明。在住院治疗和在家静养的半年时间里，什么也不能看，生活也不能自理。开始，心情焦躁难以言说，稍后才慢慢静下来，反思过去经历，追思未了事情。在“未了”之事中，首先想到的就是1958年许下的心愿。于是躺在病床上，反复琢磨，将多年来积累和形成的一些想法，从根本的总体观念到全书的体系构架，从章节的先后安排到论点的具体展述，逐个考虑，一遍定下，又一遍推倒，一时坚信，又一时怀疑，在脑子里自己跟自己论辩，几个月时间，最后终于定下一个腹稿。

在这同时，我也反省了自己过去的治学态度。好辩是好的。求真理，谦谦君子，要不得。“笔墨官司，有总比无好。”（毛泽东语）要求严谨也是好的。做学问，材料一定要可靠，论点一定要周密。以意为之，自相矛盾，是学人之大忌。但求之过甚，使自己常不免患拘谨毛病。有些想法，本来早就有了，但却犹犹疑疑，没敢发表出来。雨果说：“要想发表一个新观点，就得有十倍的论证。”这话给了我警策，也加重了我的犹疑。总觉得自己的

一些新看法,仔细斟酌为好。再则,自己在研究中,愈深入就愈感到对象象一张无边的大网,你刚抓住某个网结,却发现它与四周的网络联系在一起;你再要顺势探索下去时,发现它们四周又有更多的网结。这就使得自己更加胆怯了。总以为没有把问题彻底搞清楚,就发表出来,过于轻率。与其将来不断改变自己的观点,不如弄完善再发表为好。通过这次反省,才发现这种态度和想法,是形而上学的,不切实际的。客观事物确是一张大网,彼此联系无边无际。我们个人研究的只能是从大网中切割出来的某一个或某几个网结点。要想全面搞清这张网是不可能的,要想一次彻底认识某个网结点也是不可能的。任何个人和集体,其认识总是有局限的,总是只能接近其对象,而不能穷尽它。因此,个人不断有所发现,不断修正自己的观点,是合乎认识发展的辩证法的。自己过去的想法:一个人,今天这样看,明天那样看,哪象是个做学问的人?这实在是一种偏见。应该深究,一个人改变观点,根据是什么?是唯上、跟风,还是唯实、究理?前者是市侩行径,后者是大家风度。定下一个观点,几十年不变,这正是停滞的表现。想清了这一点,自己的思想无异获得了一次解放和提升。

正是在这种背景下,我决心尽快把自己的腹稿形成文字,公诸于世。1985年底至1986年初,我草拟了一份较细的提纲。鉴于我手术后(万幸复明了)视力减退,我邀约了五位同志协助我写初稿。我向大家反复讲解了我的观点、体系和方法,提纲经过大家讨论、消化、补充,我于1986年六至七月修订出了一份更详细的提纲(包括章、节、大论点、小论点)。然后分工写初稿:何国瑞写《导论》,曾庆元写《本体论》,李奕明写《主体论》和《载体论》第一章,唐铁惠写《客体论》,张居华写《载体论》后两章,於可训

写《受体论》。五位同志写成的初稿，经过我仔细批改后，又交还本人（李奕明同志因远在北京，除外）修改了一次。最后我全部修改了两遍定稿。书稿的蓝图设计——从根本观念到章节结构和主要论点，都出于我的思考，由我负责。同志们协助我“施工”，各自都发挥了主观能动性，但由于受到了我体系、观点的制约，也可能在某些地方委屈了他们。由于我视力的限制，全书的修改也未能尽如我意。这只好等待来日的补救了。

在书稿即将变成社会物的时候，我既激动兴奋，也惴惴不安。我生平爱与人争，切望因此能唤来和换来人与我争。无论是名家指点，还是后生誉评，我都将欣然欢迎。荀子说：“非我而当者，吾师也”。我要补充说：即使非我而不当者，亦吾师也。因为那也可促使我更多一层思考。

念天地之悠悠，一己之微微，当何以立？何所求？

何 国 瑞

一九八七年十一月二十日

于武昌珞珈山

目 录

前言	何国瑞 1
----------	-------

导 论

导语	3
----------	---

第一章 人类以往艺术观的回顾	5
----------------------	---

第一节 关于“再现论”	5
-------------------	---

一 “再现论”概况	5
-----------------	---

二 对“再现论”的评价	6
-------------------	---

第二节 关于“表现论”	7
-------------------	---

一 “表现论”概况	7
-----------------	---

二 对“表现论”的评价	9
-------------------	---

第三节 关于“形式论”	10
-------------------	----

一 “形式论”概况	10
-----------------	----

“形式论”的产生和发展——相对“形式论”要求内容服从形式——绝对“形式论”认为艺术只在形式

二 对“形式论”的评价	13
-------------------	----

第二章 马克思主义艺术观的理论基础	16
-------------------------	----

第一节 现实的人是艺术的基点	16
----------------------	----

一 人是生产的动物	16
-----------------	----

二 现实的人是人与社会及自然的一切关系的总和	17
------------------------------	----

第二节 生产的三个基本要素	19
一 生产主体	19
需要和目的——体力和智力——语言和思维——个性和社会性	
二 生产客体	24
自在性——为我性——历史性	
三 生产资料	26
生产资料的构成——生产资料的特性：合目的性和相对独立性	
四 现实的生产是以主体为统帅的一个实践系统	29
活劳动使死物起死回生——划清主客体与主客观的界限	
第三节 生产的两个尺度——所谓“美的规律”	30
一 如何理解“两个尺度”	30
尺度是“有质的定量”——物种尺度是客体的尺度，内在的尺度是主体的尺度——社会关系生产中的两个尺度——人按两个尺度来生产是一个历史过程	
二 关于所谓“美的规律”	37
第四节 人类的三大生产	40
一 人口生产	40
二 物质生产	41
三 精神生产	43
四 三大生产与人类历史发展	44
第三章 艺术是一种特殊的生产	47
第一节 马克思关于艺术生产的论述	47
一 “艺术生产”概念的提出	47

二 关于艺术生产的主客体问题.....	48
三 关于艺术生产的生产力和生产关系问题.....	49
四 关于艺术的生产和消费问题.....	53
第二节 掌握世界的艺术方式.....	54
一 发现性精神生产和发明性精神生产.....	54
发现性精神生产的抽象性和客观性——发明性精 神生产的形象性和主观性——反映论的认识论和 反映论的创造论的界限	
二 艺术生产的特质.....	61
与实践——精神、宗教对比艺术的虚拟 性——艺术的个性化——艺术的形式美	
第三节 艺术生产论的意义.....	69
一 艺术生产论是人类艺术观的重大发展.....	69
二 要全面、完整、准确理解马克思主义的文艺思想.....	69
把马克思主义文艺思想与现实主义文艺思想等同 起来值得商榷——从认识论来理解马克思主义文 艺思想是一种误解——对经典作家的文艺论著可 以离经，但不能叛道	
三 反对淡化和无视马克思主义文艺思想.....	74
怀疑和否定反映论是没有根据的——提倡表现 论、宣扬“爱的推移”是错误的——“唯肉论”有害 于社会主义文艺	

本 体 论

导语	85
第四章 艺术本体的生成	88
第一节 艺术起源说探往	88

一	艺术起源说种种·····	88
	摹仿说——游戏说——巫术说——劳动说	
二	艺术起源的合力说·····	95
第二节	艺术主要起源于物质生产与人口生产·····	98
一	人口生产与艺术萌芽·····	98
二	物质生产与原始艺术·····	99
	人造工具中的艺术性因素——生产过程中的艺术性因素——生产过程外的艺术性因素	
三	原始艺术的特征与功能·····	102
	原始艺术基本是适应实用目的的——原始艺术的主要功能在于“以自然反抗自然”——原始艺术主要还不是“审美”对象——原始艺术中美的因素培养了人的美感,人的美感又促进了原始艺术的发展	
第三节	艺术本体的生成·····	105
一	物质生产与精神生产的分工是艺术本体生成的前提·····	105
二	独立的艺术主体的出现是艺术本体生成的标志·····	107
第五章	艺术本体的特质·····	108
第一节	满足精神上的独特需要是艺术生产的目的·····	108
一	艺术是人与环境矛盾中的一种心理平衡器·····	108
二	艺术的精神效用·····	112
	娱情——励志——益智——养性	
第二节	艺术生产的是“第二自然”——艺象·····	115
一	艺象与形象的区别·····	115
	形象的理论基础是认识论,艺象的理论基础是生产论——形象强调与客体外貌近似,艺象包括了形象,但也可以是抽象形式的组合	

二 艺象的要素·····	118
物素——心素——形素	
三 艺象的构成·····	121
四 艺象的类型·····	124
再现型——写意型——形巧型——艺象类型的多样态	
五 高级艺象·····	129
典型——意境	
第三节 艺术是一种社会意识形态 ·····	134
一 艺术本体是社会存在本体的反映·····	134
二 艺术的社会性质是由社会存在决定的·····	136
三 艺术的上层建筑性质·····	137
第六章 艺术本体发展的 ·····	139
第一节 继承传统和借鉴外国是艺术本体发展的前提 ·····	139
一 本民族艺术传统的继承和创新·····	139
二 各民族间艺术的影响与消化·····	145
第二节 其他社会意识形态对艺术发展的直接影响 ·····	149
一 政治对艺术发展的影响·····	149
二 伦理对艺术发展的影响·····	153
三 宗教对艺术发展的影响·····	154
四 哲学对艺术发展的影响·····	155
五 社会心理对艺术发展的影响·····	157
第三节 物质生产对艺术发展的最后决定作用·····	159
一 一定的物质生产决定一定的艺术生产·····	159
二 艺术生产与社会的一般发展的“不平衡”·····	162

主 体 论

导语	171
第七章 艺术主体的本质	173
第一节 艺术家的审美创造心理	173
一 审美创造心理的要素	173
感知——情感——想象——理解——意志	
二 审美创造心理结构的类型	179
以不同心理要素为主的不同组合，形成不同的心理结构类型——认知型——情感型——感知型	
三 审美创造心理结构形成和发展的原因	185
气质禀赋——生活经历——当时社会心理——历史文化背景——物质生产方式	
第二节 艺术家的世界观和美学观	190
一 什么是世界观和美学观	190
世界观是主体对自然、人类及其活动的自觉的体系认识，美学观是主体对于自在美、人为美的体系性认识。美学观是世界观的一部分——世界观、美学观有性质不同和水平不一的区别。它们之间的矛盾和斗争	
二 世界观、美学观对艺术生产的作用	193
只有自发的零散看法而没有世界观、美学观的艺术生产者，只能成为艺匠而不能成为艺术家——世界观、美学观的正确或错误、进步或落后决定艺术生产对人类是有益或是有害——优秀的伟大的艺术家总是具有进步的世界观和健康的 美学观，并能 在生活实践和艺术实践中不断变革和完善自己的世界观、美学观	

第八章 艺术家的审美创造能力	197
第一节 感受能力	197
一 感物与移情	197
随物兴感与因情感物——移情和移情论	
二 错觉与直觉	203
审美错觉——审美直觉	
第二节 构思能力	206
一 形象思维与抽象思维	206
构思是为了育成意象,要运用形象思维和抽象思维——什么是形象思维、抽象思维——两种思维在艺术生产和科学生产中的同异——艺术生产总是凭借这两种思维能力来进行——在不同艺术种类和不同生产阶段中,两者作用大小不同	
二 想象与灵感	209
想象。再造性想象和创造性想象。——影响想象方式和趋向的因素——灵感。触发灵感的契机。——灵感在创作中的作用。	
第三节 传达能力	215
一 不具传达能力只能成为艺术空想家	215
传达的实质是注意象于物质材料的美的组合——艺术的本质不是一般的审美,艺术主体与审美主体的区别	
二 艺术技巧:心理—生理—物理协调效应	216
在传达中心理、生理、物理的相互矛盾——熟能生巧:由生而熟,熟而再生	
第四节 创作方法	224
一 创作方法是构思能力、方式和传达能力、方式的综合体现	224

创作方法是塑造(生产)艺象的方法——对创作方法旧说的辨析	
二 创作方法的类别与艺术家能力的类型	228
写实主义及其分类:现实主义和自然主义——浪漫主义及其分类:情感浪漫主义和理想浪漫主义——形式主义及其分类:色彩形式主义、构图形式主义和韵律形式主义	
三 创作方法的多样性与艺术家能力的扩展性	236
艺术主体能力不断扩展,媒介材料的不断丰富,促使创作方法日渐多样——三大类型各自的多样性,三大类型相互结合的多样性	
第五节 反思能力	238
一 审美反思能力是对艺术生产的自我认识、自我评判的能力	238
什么叫反思。反思主要用抽象思维——反思贯穿于艺术生产全过程,而集中在意象初成后、完成初稿后、作品问世后三个阶段——反思能力的强弱对艺术产品质量高低的影响	
二 审美反思是为了协调创作中的矛盾	240
协调主体与客体之间的矛盾——协调审美意象与载体的矛盾——协调艺术产品与艺术受体的矛盾	
三 在审美信息反馈与艺术主体个性的对立统一中前进	243
在两端中反思——反思的目的是使艺象更美,以便更好发挥心理平衡器的效用	
第九章 艺术的倾向性	246
第一节 艺术生产都带倾向性	246
一 倾向性:“内在的尺度”	246
倾向性是艺术主体在生活实践中产生,并体现(渗	