

弗洛伊德、萨特 与美学

赖哈·汉吉 著

文艺流派译介丛书
范岳林赢主编

大连出版社

· 文艺流派译介丛书 ·

范 岳 林 藏 主编

弗洛伊德、萨特与海德格尔

(印) 赖哈·汉吉 著

郭晓红 张 伟
杜 鵬 闻 彪 译
李秋丹 孙玉梅

大连出版社

1988 · 大连

文艺流派译介丛书
范岳 林霖 主编
弗洛伊德、萨特与美学

(印) 赖哈·汉吉著

郭晓红 张伟 杜鹃 闻彪 李秋丹 孙玉梅 译

大连出版社出版 新华书店北京发行所发行
大连市联合路联兴巷19号 阜新县民族印刷厂印刷

字数：100千字 开本：787×1092 1/32 印张：4.5
印数：1—10,000

1988年12月第1版 1988年12月第1次印刷

责任编辑：洪伟	特邀编辑：刘本臣
封面设计：李献吾	责任校对：方雨

I S B N 7—80555—026—3/Z·8

定价：1.50元

前 言

欧洲自文艺复兴以来，产生过一系列的文艺思潮和流派，先后经历了各自产生、发展、繁荣、消亡和流变的历程，就其整个社会基础而言，是与资本主义生产发展的进程紧密相连的。从14世纪到16世纪文艺复兴时期的人文主义、17世纪的古典主义、18世纪的启蒙主义、19世纪的浪漫主义和批判现实主义，都曾经雄居过文艺主潮地位，创造了丰富多采的世界文化遗产，艺术地展示了资本主义社会必然取代封建主义社会的历史规律。

然而，自19世纪末和20世纪初以来，随着工人运动和共产主义运动的产生和发展，以及世界风云的变幻，则出现了形形色色的文艺思潮、文艺思想、文艺主张、文艺观点和文艺流派的纷呈局面。在不同的文艺领域里，各家拥有各自的代表人物和著作，各派形成了独具特色的发展道路和基本特征。各家各派在争鸣中互相补充与渗透，互相竞争与发展，积累了丰富的经验，其中有正确的、进步的，也有错误的、逆向的；他们在对立统一中，展现了时代的风采，体现着时代的选择。尤其在艺术技巧、艺术形式、艺术方法方面，都有一定造诣、取得一定成绩，打着时代的印记，是我们需要探讨、继承和借鉴的。

《文艺流派译介丛书》是一套专为介绍外国文艺流派和文艺发展史知识而出版的通俗读物。其选题广泛，内容丰富，将包括不同思想体系，不同观点、不同流派的代表人

物，叙述他们各自独特的生活道路、思想著作、道德风范、人格力量、事业追求、际遇浮沉和苦乐烦恼等等。

《丛书》将采取翻译和编译的形式，尽可能选取有代表性、雅俗共赏、兼有学术价值和借鉴意义的优秀译本出版。在翻译和编译上，力求内容翔实、通俗生动、兼顾学术性、普及性和趣味性。

限于水平和能力，错误疏漏在所难免，恳请读者批评指正。

编 者

1986年10月于锦州

目 录

西方现代美学流派说略

——从摹仿说到象征说的历程…………… (1)

第 一 章 精神分析与艺术

——弗洛伊德的美学理论…………… (9)

第 二 章 艺术形式与克罗齐的表现主义…………… (25)

第 三 章 历史——文化相对主义和艺术

——斯本格勒的审美理论…………… (37)

第 四 章 存在主义的艺术观

——萨特的美学理论…………… (54)

第 五 章 创造性活动的性质…………… (66)

第 六 章 现实与艺术对象…………… (77)

第 七 章 审美判断的标准…………… (89)

第 八 章 艺术符号与审美意义…………… (101)

第 九 章 艺术的单一性和普遍性…………… (113)

第 十 章 美学的可能性…………… (123)

第十一章 结束语…………… (130)

西方现代美学流派说略

——从摹仿说到象征说的历程

范 岳 林 瀛

美学是作为研究人对现实的审美关系的一门科学。一七五〇年由于德国的鲍姆加通《美学》一书的正式出版，而使美学结束了依附于哲学和文艺理论的地位，但它在自身的漫长发展过程中，却必不可免地要受到传统的哲学思想的影响。早从二千多年前的古希腊哲学家赫拉克利特开始，便提出艺术是摹仿自然的学说。其后经过柏拉图和亚里斯多德的系统发展，摹仿、灵感和天才便成为西方美学家所推崇的艺术创造的三要素。这种美学价值观虽然不断地受到挑战，但始终未能动摇其统治地位。只有到了十九世纪末和二十世纪初，意大利的美学家克罗齐（1866—1952）提出“直觉”的审美价值论学说，才从而开辟了一个美学发展历程的新时代。法国的萨特（1905—1980）、奥地利的弗洛伊德（1856—1939）和德国的斯本格勒（1880—1936）等美学家各自从哲学、文艺心理学和自然科学的领域，不断地补充和丰富克罗齐的理论，使它成为一个划时代的，足以抗拒旧的传统意识的美学体系。印度籍旅美学者和文学批评家赖哈·汉吉的《弗洛伊德、萨特与美学》一书，为我们勾勒了从摹仿说到

象征说的变迁过程。

纵观西方美学思想的流变，一言以蔽之，是以萨特的存在主义哲学为理论基础的。在萨特看来，客观的物质世界只有在人的主观想象参与的情况下才是真实的。他在《想象的心理状态》一书中指出：“什么是想象的意识呢？它是一种具有逃避现实的本能，或超越物质世界能力的活动，总之，它是一种自由的活动”他认为摹仿和复制自然的本身便抹杀了真正的艺术。想象力是艺术创造的灵魂，一切优秀的艺术作品都是有创见的艺术家有意识的选择。任何刻板仿效客观现实的模式只能是一种“背叛”，或逃避自由和主观意识的企图。他认为自然是客观的存在，它只有在艺术的参照中才具有认识的和美学的价值。因此，那种基于摹仿说的现实主义不过是一块用来掩盖自己缺乏真实感的虚伪的盾牌罢了。

诚然，古希腊的经典哲学家们所提倡的摹仿自然的理论，也并非排除人的主观想象力，柏拉图也认为艺术创造是“间接脱离现实”的过程。但这与萨特的非真实性的概念并不一致。萨特首先认为艺术对象是不真实的，其原因有以下两点：一、因为艺术对象是通过媒介进行创造的，媒介的本身就将自己与客观世界中的对象分隔开了；二、艺术品与它的对象不是同一的，它不断地超越其物质的存在形式。这意味着，现实是与本身一致的完美的自在之物，而艺术则是要不断地脱离和超越纯粹的物质结构，因此仅具有完美性的潜在意义。换一句话说，艺术的真实并不体现在摹仿的功能上，而是给人一种超越现实之感的抽象和象征的潜在力量。

萨特的观点支持了克罗齐的美学理论。克罗齐一直坚持认为艺术作品具有象征意义，直觉可以不依赖于外界而自我完成。他反对精神追随自然，他所强调的“自我完成”不是

一个摹仿的过程，而是要“建立一个不再是二元化的整体，一个精神按自己的目的而形成的对自然或客观世界的观念。这当然也是一种唯心主义的艺术观念。所谓直觉intuition或intuitive response并不仅仅意味着直接诉诸于感官的反应，而是指人的一种内在的自然产生的感受。如果说古希腊哲学家强调外部世界的存在的真实，艺术家所从事的创造是反映他们感觉的话，那么直觉所要达到的却是一种心灵的感受。艺术即表现，在克罗齐看来，艺术表现个人的直觉感受，要比描述从外界摄取的感觉材料真实得多。甚至，这种感受的表达是审美判断的唯一标准。他在《美学向导》一书中说“关于什么是艺术这个问题——让我立即用最简单的方式给予回答，那就是想象或感受。艺术家创造了意象和图象，欣赏者把目光转向艺术家指给他们的方向，通过为他们打开的洞孔凝视，然后再创造出艺术家的意象、直觉、幻觉、冥想、想象、创造和再现，几乎是经常出现的同义词。”不过，克罗齐的这种审美观却是以下述的事实为依据的，即审美判断不仅具有非认识的性质，而且也与道德观念、实用和享乐主义无关。也就是说，它是完全独立的，不受外界的任何强制和约束。

弗洛伊德也是以此做为他心理分析的出发点的。他在《无意识论》中将审美的过程描述为：“……摆脱相互冲突，原始冲动（人体本能或性欲的自动力）在任何时候均不受约束。精神取代了客观现实。上述诸特征我们可在属于潜意识的系统中得以发现。”这表明潜意识是一种特定的心理过程，在外界刺激下引起的本能反应，并使受压抑的冲动得以发泄。在潜意识阶段，这种心理活动不受任何抑制，其状态大致如下：一、对立统一；二、郁结集结；三、抑制；

四、升华。前二者是本能的感受过程，后二者是表现过程。这是他生动描述的直觉美学观念，即艺术就是表现的详尽的心理模式。弗洛伊德还通过对达·芬奇，陀思妥耶夫斯基，歌德和摩西等艺术家和宗教家进行典型研究，从而使他对艺术升华做出的分析得以验证。他认为达·芬奇的《蒙娜·丽莎》通过一个贵夫人的肖像再现了他母亲凯瑟琳的形象。画面中女人的深情微笑激发了画家童年时期的性爱冲动，这是一种精神解脱，使画家迷恋母亲的那种欲望得到了实现。

弗洛伊德强调艺术与心理感受的关系，他认为艺术是潜意识欲望的具体化的象征。“相同的象征也见于神话、童话和歌曲以及口语和富有诗意的幻想之中”，那么，一个艺术家是不是与精神病患者完全一样呢？另外，创造过程与幻想是不是没有性质的区别呢？这里应该指出，作为美学家的弗洛伊德虽然在理论探讨上借鉴了他医治精神病患者的一些经验，但却始终坚持要为这两者划清一条界线。他说，艺术家的幻想是源于现实生活的暗示，因此具有交流的意义。艺术是一种能被人们所接受的、具体化和系统化了的梦。与达·芬奇的经历相似的人不能都成为富有创造力的艺术家，这不仅与他所处的外界环境有关，而且最重要的是取决于他内在的气质因素。“很可能出现这样现象，即另一个人不会从压抑中收回大部分里比多(libido)，也不会把它升华为求知的欲望。在与达·芬奇的影响相同的情况下，另一个人的智力劳动也许会永久受到伤害，要不就是由于控制不住性情和冲动而患上精神病。用精神分析的研究方法来解释达·芬奇的如下两个特点也是不可能的：第一，他特有的抑制冲动的意向；第二，使原始冲动升华的非凡的能力。”弗洛伊德认为这种使冲动升华的“非凡能力”，是一种特殊的运用象征

的艺术手法对艺术对象进行加工的本领，而这一点是不能够从心理分析学得到确切答案的。

德国的斯本格勒是现代西方第一位将美学纳入传统文化格局的美学家。他认为，所谓对外部世界的客观摹仿，其实并不是客观的，因为外部世界本身就是对某一文化时期的幻想的产物。譬如，他从分析印象派的绘画中得出结论，否定了印象派试图捕捉外部世界的明暗色调的说法。他把印象派视为采用超越感觉限度的西方文化的原始象征来表现无限空间的艺术。斯本格勒在《西方的没落》一书中论述说：

“印象派颠倒了欧几米德的空间感。他试图尽量远离造型艺术语言，靠近音乐语言。接收与反射光线的物体在我们身上之所以产生作用，不是由于这些物体的存在，而是好象他们自身并不存在……印象派是空间感的综合表现。它显然全面浸透在我们‘近期’文化之中。”他认为，没有想象力介入的艺术只不过是文化的僵死物。但斯本格勒所说的想象，不同于萨特的自由而独立存在的想象。相反，斯本格勒的想象是受传统文化制约的。随着某一文化的衰落，介入艺术创造的想象力荡然无存，其艺术形式也最终宣告结束。斯本格勒赞同艺术是象征而不是摹仿的说法，但他并非象弗洛伊德那样，把艺术看成为象征性地表现受压抑的潜在力量的媒介，而是认为艺术能象征性地（通过某种文化反映）再现世界物象，也削弱大自然可怕的巨大力量。

在谈到审美判断的性质时，斯本格勒坚持一种比较绝对的标准。他认为这与某一特定的文化有关。在希腊文化中曾被认为是美的东西在其它任何一种文化中都靠不住，因为在一种文化的“参照框架”（reference—frame）中，人们只能有一种绝对的标准。亚里斯多德的悲剧原则对古希腊戏

剧具有价值，但对莎士比亚则就未必适用。即使某种文化的审美标准遵循另一种文化的审美标准，也会出现不同的解释，这种不同的解释是随着不同的文化而自然形成的。

恰如文化领域中一切事物一样，审美判断也是这种文化“原始象征”（prime—symbol）的体现。在斯本格勒看来，艺术的象征性是审美判断的主要依据，审美判断是根据某一特定文化周期和“原始象征”来评价整个艺术对象的内容和形式的。

萨特、克罗齐、弗洛伊德和斯本格勒四位美学家从不同方面所建造的艺术象征说的理论体系不仅涉及了整个哲学社会科学的内容，而且还将自然科学家使用的符号学引进美学领域。萨特和克罗齐潜心分析艺术符号（art—symbol）的性质，而弗洛伊德与斯本格勒却将注意力放在艺术符号象征性的研究方面。

我们有必要先弄清“符号”这一术语的内涵及范围。它与“信号”（signal）不同，美学家朗格曾作过如下的分析：“符号不是某一对象的代表，而是传达对象的概念工具”。它是一个开放的领域，包含着联系、情感和思想等诸方面。这样，符号便可以看成审美结构所含有的象征事物的最低限度的抽象概念。这意味着：一指具有视觉、听觉和动觉的审美结构；二指它在一定范围内这样结构所产生的重要意义。由于审美结构与所象征的事物之间的关系和性质极为复杂，艺术符号所表达的象征意义也是相当抽象的。在数学和物理上运用的科学语言符号表示一定的物理作用和数学关系。与科学和数学符号不同，艺术符号没有认识功能（non—cognitive）。因而，艺术符号提供的任何信息只是偶然的，至少不是创造这些符号的主要原因。艺术符号只

是能引起一连串具有感情色彩的联想。这并不是说，艺术符号只有一种用法——激起并表现情感。如同“语言符号”(language—symbols)一样，组成艺术符号的诸要素的层次也不同。然而有一种功能似乎支配着所有的功能，那就是情感功能。艺术符号的不同层次构成了艺术符号所包含的不同层次的抽象概念。一切艺术符号都是象征性的，因为它作为描述艺术对象的特殊媒介，便把它同所描述的客观事物给抽象地分离出来。此外，艺术符号越是超脱人们所理解的现实，就越显得抽象。有些艺术符号直接涉及到某一特定的社会生活和风俗礼仪，人们靠历史和文化知识就可以加以判断。如十字架和圣母玛丽亚的肖像即为一种象征。美国的理查德博士将艺术符号的用法分为两大类：一是描述事实的用法；二是描述情感的用法。由此可见，艺术符号是人类交流思想的产物，必然受到某一特定社会的选择和检验。

萨特、克罗齐、弗洛伊德和斯本格勒四位美学家相信，艺术符号唯一的功能不是摹仿现实世界，而是抽象地象征世界。

萨特强调审美的自主性和艺术的非现实性。他认为艺术品(包括文学创作)具有虚构非真实世界的功能。在这一过程中，词汇、线条和音符不再具有“透明”的特点，意义变得含糊，一切均成为形象的化身。他们形成自己的世界——即自己的时间、空间和事件。这种时间、空间和事件的结合可能同客观事件相似，也可能不相似。对一件艺术品的重要性来说，这是一件具有象征意义的任意或偶然的事实。克罗齐的观点也相似，他并且还对艺术符号和艺术中的符号(symbols of art)做了分析。所谓艺术中的符号即指艺术符号在结构中的整体层次和有机的统一。他认为，艺术品

的价值并不等于其组成要素的价值总和。单一符号的审美观必然破坏艺术品的完整性，恰如将人体分割成几部分，就等于将有生命的人体变成了死尸。人的存在本身就反抗这种割裂，因为人不同于人体的各种器官的组合。因此对克罗齐来说，艺术符号的有机统一是艺术品的主要特征，也是审美的主要标准。一件艺术品只有达到其特有的标准，如具备有机统一性和富于表现力时，才能称得上艺术品，否则就谈不上艺术。介于两者之间的艺术是不存在的。

弗洛伊德揭示了人类精神生活通过艺术媒介所进行的个人的无意识范围的传达。他认为，艺术通过模糊而含蓄的艺术符号，艺术家才能实现将其潜意识的流程具体化为创造过程。斯本格勒也承认艺术符号的模糊特征，但他不象弗洛伊德单纯把艺术符号视为潜意识，或性心里萌发的标记，而是把它看成一种文化原始符号的表现形式、艺术符号的象征意义，既包含传统文化的内容，又具有新时代的特征。

综上所述，二十世纪西方美学思想的流变是一场极为广泛，极为深刻的美学变革，它从根基上（艺术符号）动摇了二千年来所形成的牢固的美学体系。不过，任何了解西方艺术史的人都会明白，这是西方特殊的历史时代所造成的逆反心理，在否定旧的传统中所产生的新意识，虽然包含着合理的因素，对未来美学的发展会起到积极的推动作用，但在唯心主义哲学思想的影响下，也是很难跳出不可知论的迷宫的。

注：此文中西四位美学家的不同排列是以其各自对某一理论提出的先后为序。作者

第一章

精神分析与艺术 ——弗洛伊德的美学理论

在艺术上，弗洛伊德既不象理论家那样倾心于获得有关艺术的一般概念，也不象批评家那样渴望阐明有关解释和评价艺术作品的标准及原则。他主要致力于人的精神领域的探索和揭示。这是一个迄今为止尚未受到社会准则和禁规约束的领域。弗洛伊德认为，这些潜在的精神领域指引着人们在诸如艺术、宗教和科学等不同领域从事着富有创造性的活动。

弗洛伊德提出了他的有关精神的理论：人的精神是由三个彼此各异的部分——伊德、自我和超我——组成的。而这三者一起就构成了人的人格。伊德包括人的全部的与生俱来的本能倾向。这些倾向具有双重性。由于他们表现出两种相互对抗的力量——死的本能和生的本能——所以他们彼此均表现出一种不断地去毁灭对方的倾向性。死的本能是一种驱使人们去破坏，去征服的力量，而生的本能却是一种鼓励人们通过性爱去获得永生的力量。因此，伊德表现的是人的全然不受社会准则制约的精神。伊德的首要目的是毫无约束地，完全彻底地使本能欲望得到满足。但是伊德的要求与社会准则之间却又存在着障碍。无限制地满足本能的需要不见

容于人们普遍遵循的行为准则。由于社会准则的制约力是十分难以逃避的，所以在客观现实的支配下，一部分伊德被迫变为自我。与伊德相反（伊德表现的是一种盲目的，本能的欲望以及对快乐的追求），自我则是按理智的原则来表现自己，因此与现实原则相一致。对意识和潜意识的支配力恰恰是由这种现实原则创造出来的。既然现实原则对于伊德没有或很少有着制约作用，所以伊德属于潜意识范畴。弗洛伊德将潜意识的性质描述为：

……摆脱相互冲突，原始冲动（人体本能或性欲的自动力）在任何时候均不受约束。精神取代了客观现实。上述诸特征我们可在属于潜意识系统过程中得到发现。

这表明潜意识指的是某一特定的心理过程，其目的在于发泄那种受抑制的本能的冲动。在潜意识阶段，心理活动不受任何抑制。但是，这种自由状态仅存在于潜意识阶段。因为社会准则阻止受到压抑的东西进入意识阶段。这表明人的精神生活几乎是不能跨入意识领域的。然而，在意识和潜意识之间不存在截然分明的界限。它是依情而变的。此刻的意识在片刻之前可能还是潜意识。唯一阻止精神的东西进入意识阶段的责任是由自我和超我来承担的。自我位于伊德和外部世界之间。“与含有欲望的伊德相反，自我代表所谓的理性和机智”。超我只不过是自我本身发展的一种特殊形式。

“较长的童年时期（在该时期成长着的孩子依靠其双亲而生存）在其后遗留了某种沉积物。而这种沉积物又在它的自我内部形成了一个特殊的，在其中能够延长这种父母影响的产物，即所谓的超我。”父母之影响不能单单理解为只是他们本身的影响。它还包括环境的影响，尽管这种影响主要来自于人

们所接受的社会和文化方面的传统。因此当伊德和超我与过去有趣地连系在一起时，自我也就从人与环境的相互作用中形成了。

自我同客观现实之间的关系有必要加以明确。因为它是构成人的意识行为和潜意识行为的基础。“现实”一词在认识论意义上来说，是指外部世界作用于知觉意识的一切事物，即世界上存在着的所有事物。但幻觉的可感性也是存在的。因此，必须对实际存在的事物和仅仅是感觉到存在的事物加以区分。弗洛伊德的确不仅设想了认识论意义上的现实，而且对他来说，“现实”一词也具有存在于世界上的人们的特定的社会含义。认识社会现实的统治地位对个人来说是十分痛苦的，而且也是难以接受的。自我主要是起调节现实的作用。当本能渴望占据统治地位，而现实的控制也十分强烈的时候，这两者之间便发生冲突。如果这种调节工作做得不够，那么就会出现神经官能症和精神病那样的各种精神混乱现象。这样患者的现实感消失，完全生活在一种虚幻的状态中。防御机能也因此失去控制。人们为了摆脱由于欲望没完全得到满足而带来的痛苦，便去寻求其它的替代形式。

本能得到满足便有一种愉快感。但是，当外部世界使我们处于饥饿状态、并且不允许我们的需要得到满足的时候，它们便成为极度痛苦的原因。于是便萌发了一种希望：通过对这些冲动施加影响，人们便可以摆脱某些痛苦。这种防止痛苦的办法已与感觉器官无任何关系。它仅仅是为了抑制产生需要的内源本身。

然而，适应外界环境并不象适应未受压抑的本能欲望那