

SHENMEI

杜卫 著

走出审美

新时期文学审美论的批判性解读 城

方出版社

走出审美城

新时期文学审美论的批判性解读

杜卫 著

東方出版社

责任编辑:郇中建

装帧设计:曹 春

版式设计:程凤琴

图书在版编目(CIP)数据

走出审美城:新时期文学审美论的批判性解读/杜卫著.

-北京:东方出版社,1999.12

ISBN 7-5060-1256-1

I. 走…

II. 杜…

III. 文艺学:美学-研究-中国

IV. I01

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 14914 号



走出审美城

ZOU CHU SHENMEI CHENG

新时期文学审美论的批判性解读

杜 卫 著

东方出版社 出版发行

(100706 北京朝阳门内大街 166 号)

北京印刷三厂印刷 新华书店经销

1999 年 12 月第 1 版 1999 年 12 月北京第 1 次印刷

开本:850 毫米×1168 毫米 1/32 印张:9

字数:215 千字 印数:1-2,000 册

ISBN 7-5060-1256-1/B·200 定价:14.00 元

目 录

第一章 文学审美论:一个陌生而熟悉的话题	(1)
一 关于“Aestheticism”	(1)
二 “审美无利害性”命题	(2)
三 “唯美主义”文学思潮	(8)
四 唯美主义问题讨论	(15)
第二章 20 世纪中国:文学审美论的引入与本土化	(20)
一 文学审美论的引进	(21)
二 创造社	(30)
三 新月派	(34)
四 文学美学	(39)
五 小结	(47)
第三章 新时期文学审美论的兴起	(51)
一 文学界的拨乱反正	(51)
二 “审美”的再次出场	(58)
三 文学审美论的确立	(70)
四 跨学科和跨文化的影响	(77)
第四章 审美反映论	(84)
一 对传统文学反映论的质疑	(84)
二 文学反映论的审美化	(89)
三 文学反映论的情感化	(96)
四 文学形象的审美化	(101)

第五章 审美实践论	(108)
一 “人学”主题	(108)
二 从反映论到实践论	(112)
三 文学主体的美学阐释	(115)
四 文学活动的审美化理解	(121)
第六章 审美形式论	(128)
一 背景:形式的附属地位	(129)
二 “形式”的审美化理解	(135)
三 语言学转向	(147)
第七章 新时期文学审美论的理论意义与思想价值	(164)
一 作为术语的“审美”	(164)
二 作为美学范畴的“审美”	(170)
三 作为文学特性的“审美”	(181)
第八章 新时期文学审美论的理论困境与问题	(200)
一 自律论	(200)
二 特征论	(210)
三 美学,还是社会学:沃尔夫的启示	(218)
第九章 文学理论学科化设想	(238)
一 文学:作为一种艺术	(238)
二 文学:作为一种文化	(249)
三 文学理论:作为一个学科	(262)
后记	(281)

第一章 文学审美论：一个陌生而熟悉的话题

一 关于“AESTHETICISM”

“审美论”是“aestheticism”的汉译，这个英文词又译做“唯美主义”或“唯美派”，近来又有人译做“审美主义”。本书把“唯美主义”和“唯美派”作为特定历史时期的文艺思潮或创作流派来对待（如英国唯美主义）；而把“审美论”作为一种特殊的文学艺术理论来对待。审美论的基本特点是：把审美作为文学艺术的基本性质，把美作为文学艺术的根本目的；在此基础上，要求用艺术自身的内在尺度来评价艺术，断然拒绝艺术的功能或为外在目的服务，并由此与一切“艺术工具论”对立。而文学审美论是众多认识和评价文学的观点和方法之一，它的基本信念是：文学的基本属性是审美性，文学的根本价值是审美价值，文学的任务就是创造美。历史上自觉或不自觉的文学审美论中外皆有，但是，系统地提出文学审美论并以此作为创作和批评的原则的却是 19 世纪在欧洲出现的唯美主义运动。20 世纪初，唯美主义以及文学审美论被引进我国，并在一些时期产生了较大影响。

“Aestheticism”的词干是“aesthetic”（审美），后者是理解前者的要津。在西方，尽管“美学”这个词是由鲍姆加通创建的，但是把“审美”作为一个独立范畴建立起来的还是康德。在《判断力批判》中，康德把审美划定在情感范畴，并将它与认识和实践区分开来。

关于审美,康德给出的基本定义是:1,审美是一种与对象无利害关系的“自由的快感”,它既非生理水平上的感官满足,又无伦理实践意义上的联系,只是心理上想象力和知性力的“自由的协调”。2,审美是一种主观普遍性的快感,它既是个体的主观体验,又具有人类的普遍性。3,审美是主观的合目的性,它虽不带有功利目的考虑,但又由于对象的形式完全适合于主观的需要,而使主体产生无目的又合目的的愉快。这种对于审美范畴的形而上抽象分析,第一次建立了一个“纯粹”的审美领域,而与之相对应的就是康德描述的“纯粹美”:被抽去内容的绝对形式^①。因此,在康德的审美范畴中,“审美自律”、“美感的共同性”、“形式主义”等因素是明显存在着的,它们成为以后发展起来的审美论的核心思想成分。

审美论的重要特征之一是要求艺术在审美领域的自律,把艺术与现实世界隔离开,认为只有远离粗俗、平庸、丑恶的现实生活,摒弃道德说教,超越一切功利目的,才能创建一个独立自主的“美的世界”。对于纯粹艺术美的追求必然导致对艺术现实内容的忽略和向艺术形式的倾斜,因此,审美论总带有某种程度的形式主义倾向。而且,由于把审美和艺术界定在超越现实世界的“纯粹领域”,那么,它们的主体根据也只能是“普遍的人性”,所以审美论总也不可能离开人本主义和人性论的哲学基础。

二 “审美无利害性”命题

审美论最直接、最有特征性的美学理论基础是“审美无利害性”命题。在18世纪的英国,“利害性”和“无利害性”原是一对伦理学概念,它们的意义是“实践的”,因为它们涉及一种直接趋向预

^① 康德:见《判断力批判》上卷,商务印书馆1964年版,第39—82页。

期目的或没有预期目的的活动;但是,当英国哲学家夏夫兹博里用“无利害性”来描述具有美德的人作为一个旁观者在自己的举止行为和美德上去“观察和静观”美的时候,“无利害性”就只是指一种注意和关心的方式而已,这种方式后来被发展为静观的、不涉及实践和伦理考虑的“审美知觉方式”,“审美无利害性”这个概念也由此诞生^①。

在康德的《判断力批判》中,“审美无利害性”是“鉴赏判断的第一个契机”,即审美的首要决定因素。康德认为:审美是一种愉快,但这种愉快有着特殊的规定。主体的生理快感或感官满足和对善的愉快都怀有利益的观念,都涉及对象的实际存在和实用价值,因而不是不自由的;只有审美愉快仅仅出于对对象之纯粹表象的兴趣,是完全凭借无利害的观念,不涉及对象的实际存在和实用价值,从而也是自由的。可见,“无利害性”主要是对主体某种意识指向的质的规定,它是指一种特殊的知觉方式,并在这种意识作用下形成主体与客体表象之间纯粹的观赏关系,这就是审美的重要特征之一。也就是说,“无利害性”是康德建立审美范畴的重要基石,是康德美学中一系列重要概念(如“美的艺术”、“美”、“好的鉴赏力”、“审美快感”、“审美普遍有效性”等等)的理论前提,也是康德及其以后诸多现代美学家把审美及艺术同现实分离开来的审美(艺术)自律论的立论基础。

叔本华把审美看做是一种“静观”,其特点是“放弃了对事物的习惯看法”,既不再追寻事物的因果关系,不涉及意志、欲望,“也不是让抽象的思维、理性的概念盘踞着意识,而代替着一切的却是把人的全副精神能力献给直观,浸沉于直观,并使全部意识为宁静地

① 斯托尔尼兹:《“审美无利害性”的起源》,《美学译文》(3),中国社会科学出版社 1984 年版,第 17 页。

观审恰在眼前的自然对象所充满”；在这种静观状态中，主体成为“认识的纯粹主体”，对象成为“纯粹的”表象世界。叔本华把这种使对象从现实世界的关系中“孤立”出来的知觉方式描述为“一种对欲求没有任何关系的认识”^①，并称之为“美感的观察方式”^②。因此，在叔本华那里，“无利害性”是审美得以发生的最根本条件，它完全是一种主体的特殊意识状态，正是这种意识状态（即审美态度）决定着对象呈现为美。与康德的审美无利害性概念相比，叔本华更倾向于把“无利害性”理解为“欲望”的摆脱，似乎这种意识态度是创造美的原动力。

克罗齐力图把艺术与非艺术进行区分，其主要标准就是纯粹“直觉”^③。与任何追求审美纯粹性的学说一样，克罗齐对直觉的解说也采用否定性的排除法：它不是物理事实，不是功利活动，不是道德活动，不是概念或逻辑的等等^④，而这几个否定性命题都与“无利害性”直接关联或间接相关。不过，从某种意义上说，克罗齐对“无利害性”的强调似乎更绝对，他断然否认作为直觉的艺术、审美与快感有关，因为“快感对于审美活动和对精神活动的任何其他形式都是共有的”；他还排斥艺术的教育作用，认为这是艺术所做不到的；这表明，克罗齐把“无利害性”作为“直觉”即审美知觉方式的一个根本性质来看待。

从上述关于审美“无利害性”的经典论述中，我们可以总结出以下几个要点：

-
- ① 叔本华：《作为意志和表象的世界》，商务印书馆 1982 年版，第 263 页。
 - ② 叔本华：《作为意志和表象的世界》，商务印书馆 1982 年版，第 273 页。
 - ③ 克罗齐：《美学纲要》，外国文学出版社 1983 年版，第 209 页。
 - ④ 克罗齐：《美学纲要》，外国文学出版社 1983 年版，第 209—219 页。

1.“无利害性”是关于审美范畴的最基本规定之一,具体地说,它是指一种为审美所特有的知觉方式或意识状态,即主体以综合的感性能力(如“鉴赏力”、“静观”、“直觉”)对作为纯粹表象或形式的对象的观赏。虽然在康德的美学里,“审美”只有有限的涵义,几乎不涉及文学艺术,但在叔本华和克罗齐那里,审美范畴被发展了并与艺术在相当程度上取得了同一,所以,“无利害性”也随之成为对审美、艺术本质特征的基本规定。

2.“无利害性”是一个区分性概念,它的功能是把审美、艺术同非审美、非艺术区分开来,从而建立独立的、自律的审美、艺术领域。如果说现代美学总伴随着建立自己独立学科领地的意向的话,那么“无利害性”作为现代美学的核心概念是当之无愧的。

3.“无利害性”作为一个美学概念的内涵是有具体性的,康德等哲学家意欲用这个概念把某些东西从审美领域里驱赶出去,这些东西包括生理层面的本能欲望、理性层面的概念逻辑和道德说教以及世俗层面的物质功利等等,由此建立一个纯粹的、属人的、独立的审美、艺术王国。

4. 康德是把无利害性的审美作为沟通自然与人、必然与自由的桥梁,导向一种人本主义的目的论;叔本华和克罗齐把无利害性的审美作为一种纯粹的认识,导向对世界之本质或真的领悟;这就是说,在康德等人的理论中,“无利害性”是审美的一个必要逻辑前提,而审美无利害性命题本身并不导向直接的现实功能。

从西方现代美学来看,这个命题已成为对于审美特性的最基本规定,成为区分审美与非审美的一把根本尺子,而在文学艺术领域,各种审美论也是以这一个命题来作为构成文学艺术与现实、功利性、政治、道德等一系列对立的最基本界线。这个命题当然揭示了审美的某些特点,但也是有问题的。首先,审美活动的内涵是很丰富的,虽然在形式上表现为“静观的”知觉方式,但在静观之中仍

包含有认知和道德的因素,隐含着某些功利性因素,不加分析地完全排斥审美的“利害性”是片面的。其次,也是更值得注意的是,当审美论者把这一个命题用做区分文学艺术与非文学艺术时,在逻辑上犯了把文学艺术简单等同于“审美”的错误。

认真研读康德的《判断力批判》(上卷),我们不难发现:审美论在学理上的一个严重误区,即从审美范畴向艺术范畴的不适当移植。康德关于审美的论述集中在《美的分析》一节,他所讲的“纯粹美”是极其抽象的,只涉及很少量自然或艺术的审美对象,“根本没有提到诗和一般文学(他把这些归到‘崇高的分析’里)”,“绝大部分的自然美和艺术美都要归到依存美”,而“依存美”恰恰“涉及概念、利害计较和目的之类内容意义”^①。在康德的美学体系中,“审美”或“美”是与“崇高”相对的美学范畴,意义较狭,与我们通常讲的审美或美并不完全等同,所以,在《美的分析》里,“审美”和“纯粹美”只是对于文学艺术的某种抽象概括,或者说是从狭义的审美和美的角度对文学艺术的某一种属性和价值的规定,更偏重于形式方面,并非对于文学艺术的全面论述(康德的美学与黑格尔作为艺术哲学的美学不同)。

我们知道,康德美学包含美和崇高两大范畴,在《美的分析》里偏重主体的感性和审美对象的形式,在“崇高的分析”中更侧重主体的理性精神和审美活动的内容,这样,康德对于文学艺术的理解就呈现出一个动态的逻辑过程:从客体到主体,从感性到理性,从形式到内容;从“纯粹美”到“依存美”,从“美在形式”到“美是道德观念的象征”。在这一系列前后逻辑过渡中,审美范畴被丰富了,抽象的“纯粹美”被具体化了,主体的、理性的内容充实和压倒了感

① 朱光潜:《西方美学史》下卷,人民文学出版社 1980 年版,第 366—367 页。

性形式;文学艺术显然更多地属于后者,而审美论却主要从康德在《美的分析》里所提出的一些命题出发来看待文学艺术,并进而用狭义的“审美”和“美”来作为文学艺术的基本属性,可见,审美论明显是以偏概全的。事实上,康德并不要求用审美或“纯粹美”来全面地界定艺术,例如,在《判断力批判》第十四节,他写道:

在绘画、雕刻和一切造型艺术里,在建筑和庭院艺术里,就它们是美的艺术来说,本质的东西是图案设计,只有它才不是单纯地满足感官,而是通过它的形式来使人愉快,所以只有它才是审美趣味的最基本的根源。^①

值得注意的是“就它们是美的艺术来说”一句,它表明了论述的条件:“美的艺术”,而不是“艺术”;也就是说,当人们把上述艺术作为“纯粹美”的艺术来看时,它们的本质是形式的。审美论对康德的发挥是把“美的艺术”扩展为艺术,把“美的艺术”=形式不加说明地变成艺术=美(审美)=形式,这在学理上显然是不合适的。

更值得注意的是,康德所论述的“美的艺术”或作为“纯粹美”的艺术主要集中在视觉艺术范围,所论述的问题主要是视觉艺术中的形式问题,由此而形成了西方近、现代美学把主要研究的艺术对象集中在视觉艺术及其形式方面的一个传统,特别是到了20世纪,这种倾向更为突出。所以,把审美论扩大到文学领域就更加深了审美论自身的内在矛盾,因为,事实上文学作为一种艺术,它的形式因素较之于视觉艺术是相对薄弱的,而作为“依存美”的特征却比较突出,从康德那里生发出来的以“纯粹美”为基础的审美论,对文学的解释效用也就更为有限了。

① 转引自朱光潜:《西方美学史》下卷,第366页。

三 “唯美主义”文学思潮

唯美主义的纲领——“为艺术而艺术”(l'art pour l'art 或 art for art's sake)——是由法国哲学家库辛于 1818 年首创的,但公认的西方唯美主义的始作俑者是法国诗人、作家戈蒂耶(T. Gautier),他把库辛提出的这个命题加以阐述,并使之成为唯美主义的口号。在《〈阿贝杜斯〉序言》(1832 年)中,他十分明确地认定:赋诗的目的“旨在求美”;“一旦进入实际生活,诗歌就变成了散文,自由就变成了奴隶。所有的艺术都是如此。艺术,是自由,是奢侈,是繁荣,是灵魂在欢乐中的充分发展。绘画、雕塑、音乐,都决不为任何目的服务。”^① 在《〈莫班小姐〉序言》(1834 年)中,他又不无偏激地宣称:“真正称得上美的东西只是毫无用处的东西。一切有用的东西都是丑的,因为它体现了某种需要。”^② 19 世纪下半叶,唯美主义在英国得到长足发展,理论上的建树以佩特(W. Pater)和王尔德(O. Wilde)为代表。佩特倡导一种“美学批评”(或译作“审美批评”),认为美学批评家“必须具有一种气质,一种能够为眼前美的事物所深深打动的能力。他将时时记住,美存在于许多形式之中”。“美学批评家的作用在于对一幅画、一处风景、生活或书本里迷人的角色中那种产生这特殊的美的或令人愉悦的印象的特点与它的附属特征加以辨别分析,并将两者离析开来,指出那

① 赵澧、徐京安主编:《唯美主义》,中国人民大学出版社 1988 年版,第 16 页。

② 赵澧、徐京安主编:《唯美主义》,中国人民大学出版社 1988 年版,第 44 页。

种印象的来源,以及在什么条件下体验到它。”^① 在被称为“唯美主义宣言”的《文艺复兴:艺术与诗的研究》(1868年)结论部分,佩特从生命哲学的角度提出了他的主张:“我们生命中真实的东西,经过精炼,成为闪闪发光的磷火,它沿着生命的长流而自我变革,终于对那逝去的无数瞬间和短暂的遗痕产生了鲜明而有意味的独特印象。”这种印象是孤独的、个体的,是梦幻似的、非现实的。“能使得这种强烈的、宝石般的火焰一直燃烧着,能保持这种心醉神迷的状态,这是人生的成功。”因为,“并非经验的结果是目的,经验本身便是目的。”而要使这种瞬间的生命经验得到保持,人们就应该超越现实功利,应该投身于诗的热情和美的追求之中,“因为你从事艺术的活动时,艺术向你坦率地表示,它所给你的,就是赋予你的片刻时间以最高的质量,而且仅仅是为了这些片刻时间而已。”^② 这样,人生的意义就在于刹那间的审美体验,或者说,艺术的价值就在于提供超越现实功利的、个体内心的生命经验。

王尔德把英国的唯美主义运动与15世纪意大利文艺复兴相类比,称之为“英国的文艺复兴”:“它渴慕更为美好,更为通情达理的生活方式,追求肉体的美丽,专注于形式,探寻新的诗歌主题、新的艺术形式、新的智力和想象的愉悦。”^③ 他显然是把这场“文艺复兴”视做形式或技巧的革新:“我们必须始终记住艺术要说的只有一句话,艺术也只有一条最高的法则,即形式的或者和谐的法则。”^④ “一切艺术发展史上的伟大时代不是艺术情感增强或在艺

① 赵澧、徐京安主编:《唯美主义》,中国人民大学出版社1988年版,第44页。

② 伍蠡甫主编:《现代西方文论选》,上海译文出版社1983年版,第21—24页。

③ 王尔德:《英国的文艺复兴》,《唯美主义》,第79页。

④ 王尔德:《英国的文艺复兴》,《唯美主义》,第80页。

术感情中充满热情的时代,而主要是、尤其是技巧革新完善的时代。”^① 王尔德对形式、技巧的这种推崇与他对美的崇拜是内在一致的,在他的《〈道连·葛雷的画像〉自序》(1891年)中,他毫不犹豫地写道:

艺术家是美的作品的创造者。

艺术的宗旨是展示艺术本身,同时把艺术家隐藏起来。

.....

在美的作品中发现丑恶含义的人是堕落的,而且堕落得一无可爱之处。这是一种罪过。

在美的作品中发现美的含义的人是有教养的。这种人有望。

认为美的作品仅仅意味着美的人才是上帝的选民。^②

这样,“形式”、“技巧”、“美”就是艺术的宗旨,所谓“为艺术而艺术”也就是“为形式而艺术”或“为美而艺术”。

法、英唯美主义运动作为一种文艺思潮,开创了文学审美论的系统理论和价值体系,其主要特征有:

1. 以美为目的,并由此把文学艺术同现实生活、实用功利和道德相对立。我们知道,不同的时代、不同的人们对于美有着不同的理解;而唯美主义者虽然一般未对美作普遍的、抽象的理论概括,但是,他们对美的理解还是显而易见的。当人们一味强调艺

① 王尔德:《英国的文艺复兴》,《唯美主义》,第86页。

② 王尔德:《〈道连·葛雷的画像〉自序》,《唯美主义》,第179—180页。

术、美的纯粹性时,他们往往无法对艺术和美作肯定的界定,而是采取两种方法:一种是用同语反复,如“为艺术而艺术”,“一首诗就是一首诗,此外再没有什么别的了。——这一首诗完全是为诗而写诗的。”^① 等等;另一种是采用否定性的排斥法,即美和艺术不是什么。例如,艺术是非现实的:“一旦进入实际生活,诗歌就变成了散文,自由就变成了奴隶”^②;艺术是非功利的:“一切艺术都是毫无用处的”;艺术是非道德的:“艺术家没有伦理上的好恶。艺术家如在伦理上有所臧否,那是不可原谅的矫揉造作。”^③ 正是在一系列的二元对立中,唯美主义者把美和艺术划定在与现实、功利、伦理相互分离、隔绝的感性领域,其内涵就是康德的“纯粹美”,正如王尔德所言:英国的唯美主义运动具有“对纯粹美的热情崇拜、对形式的无瑕追求”^④ 等特征,可以说,热情而幻想地营造、追逐“艺术象牙塔”是唯美主义的根本特征,也是后来的文学审美论的最基本特征。

2. 倡导浪漫主义,排斥现实主义。与对美的崇拜和追求相一致,唯美主义者热情地倡导浪漫主义。王尔德曾明确地说:“我之所以称之为我们英国的文艺复兴,是因为它的确是人的精神的一次新生,……它渴慕更为美好,更为通情达理的生活方式,追求肉体的美丽,专注于形式,探寻新的诗歌主题、新的艺术形式、新的智力和想象的愉悦。我又称之为我们的浪漫主义运动,那时因为它是我们对于美的最新表达。”^⑤ 事实上,任何以“纯粹美”为目标的艺术都只能凭借热情和幻想,只能凭借形式,因此,唯美主义运动

① 爱伦·坡:《诗的原理》,《唯美主义》,第64页。

② 戈蒂耶:《〈阿贝杜斯〉序言》,《唯美主义》,第16页。

③ 王尔德:《〈道连·葛雷的画像〉自序》,《唯美主义》第180页。

④ 王尔德:《英国的文艺复兴》,《唯美主义》,第81页。

⑤ 王尔德:《英国的文艺复兴》,《唯美主义》,第79—80页。

势必会排斥现实主义,这种倾向也成为文学审美论的重要特征。前面已经论到,戈蒂耶由反对艺术的实用功能而拒绝艺术与现实生活发生联系,王尔德则更为明确,他在《谎言的衰朽》中,一方面强调艺术想象力的作用,认为“意识放弃了它的想象力的媒介时,也就放弃了一切”;另一方面又反对艺术模仿生活:“一切坏的艺术的根源,都在于要回到生活和自然,并提高它们成为理想。”“作为方法来说,现实主义是一个完全的失败;每一个艺术家所应避免的两件事,是形式的现代性和主题的现代性。”^①

3. 形式主义和感性主义倾向。既然强调艺术与现实、功利、道德的对立,排斥艺术对生活的真实反映,既然以“纯粹美”为最高目的,那么,唯美主义艺术的创造就只能在形式、技巧上着力了,正如王尔德所说的:对于诗人“只有一个时间,即艺术的时刻;只有一条法则,就是形式的法则;只有一块土地,就是美的土地”^②。他还借自己笔下的人物肯定地说:“是的,形式就是一切。……从崇拜形式出发,就没有什么你所看不到的艺术的奥秘。”^③事实上,唯美主义者所理想的艺术也正如佩特所讲的,是“使得这种强烈的、宝石般的火焰一直燃烧者”,永远“保持这种心醉神迷的状态”;他们事实上是把艺术作为一种象征、一种源于想象并能够激发想象的东西,至于艺术传达了什么、告诉了什么是无关紧要的,重要的是要能够提供优美而富于想象的形式,艺术本身的价值也正是提供一种独特的美感印象。因此,王尔德提出:“最高级的批评不是

① 王尔德:《谎言的衰朽》,《西方文论选》下卷,上海译文出版社 1979 年版,第 116—117 页。

② 王尔德:《英国的文艺复兴》,《唯美主义》第 90 页。

③ 王尔德:《作为艺术家的批评家》,《唯美主义》第 175 页。