

艺术美学 新论

王向峰 著

辽宁大学
学术论文选编

辽宁大学科研处 · 1985

艺术美学新论

王向峰

辽宁大学科研处

一九八五年六月

——诗代序

你是三月柳梢的新叶，
给初春的额头缀饰了一片绿色。
虽然在红黄兰紫那高贵的族谱中，
你的名字从未注入任何一册，
但你却能以翠影迷风的新姿，
成为占有春光最广大无边的一个。

11/16/11

你是我全副精神的载体，
你不仅是你，你也是我——
因为在意识到你的时候，
我才有真实存在的寄托。
我要把你在遥远去处的召唤，
化为我心灵碑板上永不磨灭的铭刻。

一九八五年二月二十六日

（刊载于《当代诗歌》1985年第五期）

目 录

追求——诗代序·····	(1)
--------------	-------

第一辑 艺术美学的一般理论

生活对象与审美创造的真实性·····	(1)
--------------------	-------

真实地再现典型环境·····	(19)
----------------	--------

艺术典型的社会概括性·····	(36)
-----------------	--------

创作方法的审美功能·····	(51)
----------------	--------

现实主义创作原则的审美功能·····	(77)
--------------------	--------

现实主义的生命力·····	(89)
---------------	--------

论“莎士比亚化”的实质·····	(104)
------------------	---------

关于“莎士比亚化”·····	(117)
----------------	---------

劳动实践与美的创造·····	(123)
----------------	---------

美的本质与“人化的自然”·····	(139)
-------------------	---------

“社会主义异化”论与“自我表现”·····	(152)
-----------------------	---------

马克思主义美学对新人的召唤·····	(162)
--------------------	---------

第二辑 艺术的审美表现问题

艺术家的理性理想与客观态度·····	(167)
--------------------	---------

对人的发现与表现·····	(181)
---------------	---------

豪华落尽见真淳·····	(194)
--------------	---------

哲学精神代替不了艺术形象·····	(206)
-------------------	---------

了结处真象始白·····	(213)
--------------	---------

牵情动魄的一束小花·····	(219)
----------------	---------

情感在抒情诗中的地位.....	(227)
短篇小说的体式浅谈.....	(232)
艺术家的镣铐舞.....	(237)
文学的表现技巧.....	(244)

第三辑 中国古代艺术美学论

自然美与艺术美问题上的诸子径庭.....	(257)
西汉艺术美学的历史贡献.....	(271)
论顾恺之“以形写神”的绘画美学.....	(283)
《文心雕龙》中的艺术美学思想.....	(295)
杜甫诗所感应的人民情绪.....	(313)
李贺诗奇锐的思想锋芒.....	(330)
论苏轼的美学思想.....	(344)

作者说明.....	(362)
-----------	---------

生活对象与审美创造的真实性

法国十九世纪著名的风景画家卢梭有一天在野外写生，一个陌生的过路人问他：“您在干什么？”卢梭答道：“您没有看见我在画橡树吗？”过路人仍疑惑不解：“橡树不是已经长在那儿吗？您还画它干什么呢？”问者无心，听者有意。卢梭停下画笔，沉思起来：艺术对于生活对象的关系到底是怎样的，艺术的指归和价值又是什么呢？

卢梭的经验与思考，提出了很多根本性的问题，重要问题之一是艺术的真实性的问题。艺术真实性是艺术创造与艺术理论中的一个至关重要的课题。对这一课题的科学分析和阐述，将使我们更为清楚地认识生活和艺术的关系，更加明确艺术的本质和它存在的价值，更深一层地透视艺术创造和欣赏的特有规律。

对于艺术真实性问题，我们认为有必要从文艺和生活的关系入手，以艺术生产实践为基础，以审美的心理分析为线索，对这一问题进行不同角度、不同层次的厘定和解析，并对其层次间的结构及其关系进行深入地探讨。循着从生活到艺术的反映过程，我们将真实性问题划分为三个基本层次来理解，这就是：生活事实、生活真实和艺术真实。只有对这几层关系加以比较分析，才能真正弄清真实性的问题实质。

一、生活事实与生活真实性的互相比较

生活事实是指实际存在的客观生活对象。这是一种自在的存在。生活中任何一种已经发生或正在发生的事情，作为具体的实体、实状，都是生活事实。不仅山水花鸟，人和事的存在是这种事实的存在，就是自然界里的各种存在物之间的关系，社会生活中人与人之间的关系，人与自然界之间的关系。因为它们都有其具体存在形态，因而也都是事实。我们可以说事实就是事物的存在及其相互关系。从宏观世界的宇宙天体到微观世界的单个粒子，从无生命的无机界到生命的有机界，以至人类社会的历史，都是自然的客观存在的生活事实。由于生活事实的存在是如此的广远无限，它就为文艺的表现，提供了深厚的客观存在基础；为艺术表现的对象选取，提供了广阔的天地，成为艺术创造取之不尽、用之不竭的源泉。“观念的东西不外是移入人们的头脑并在人的头脑中改造过的物质的东西而已。”（《马克思恩格斯选集》第二卷，第217页）从文艺的生活源泉的意义上说，生活事实是非常重要的，丧失了现实基础，艺术创造就没有起点，没有依托，因而也就没法产生，没法进行。古今中外的艺术大师和文艺批评家，对此有过许多精辟的论述。在西方，艺术模仿说始终成为美学思想的核心。亚里斯多德认为艺术起源于人们对自然模仿的天性。德国大诗人歌德说：“我的全部诗都是应景即兴的诗，来自现实生活，从现实生活中获得坚实的基础。我一向瞧不起空中楼阁的诗。”（《歌德谈话录》人民文学出版社1978年，第6页）别林斯基也曾说过：“诗在于创造性地复制有可能的现实。”（《别林斯基论文学》新文艺出版社1958年，第121页）

在我国古代，“心物”关系也一直成为古代艺术美学中

的一个关键问题。《礼记·乐记》对心物关系，进行了朴素的描述：“人心之动，物使之然也。”“感于物而后动。”钟嵘《诗品·序》中说：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”刘勰说：“岁有其物，物有其容，情以物迁，辞以情发。”这为我们大致勾勒了物——情——辞的艺术反映模式。以后又有唐人张璪的“外师造化，中得心源”；明人王履的“吾师心，心师目，目师华山”，这样一系列精要论点，都是对艺术反映不能脱离事实对象基础的规律概括。这些观点，充分表明了客观生活事实在文艺创作中的重要地位。我们坚持这种认识，才能更好地坚持文艺源泉与表现对象上的唯物论。

从一定意义上说，真实性是艺术的生命，但文艺所追求的真实性，并不是作家复制、摄取生活事实就可以达到的。也就是说，生活事实还不等于生活真实，也不等于真实性，正如自然界中橡树不能等同于画家笔下的橡树一样。

如果说生活事实是自然的、自在的“第一自然”，那么生活真实的达到则是实践的、自为的“第二自然”。艺术家必须由摄取“第一自然”而达到“第二自然”。这不仅仅是一个理论问题，而且是一个实践问题。正如实践是主观与客观、自在和自为、第一自然和第二自然的统一的中介一样。艺术生产实践则是事实性（生活事实）和真实性（生活真实和艺术真实）之间交融化合的纽带和桥梁。马克思早在《关于费尔巴哈的提纲》中就写道：“人的思维是否具有客观的真理性，这并不是一个理论的问题，而是一个实践的问题。人应该在实践中证明自己思维的真理性，即自己思维的现实性和力量，亦即自己思维的此岸性。关于离开实践的思维是

否具有现实性的争论，是一个纯粹经院哲学的问题。”

（《马克思恩格斯选集》第一卷，第16页）关于真实性问题的讨论，在我国理论界之所以成为一个争论不休的问题，其主要原因就是许多论者没有从实践——艺术实践的角度，直至今日也没有得出令人比较满意的结论。

生活真实，艺术真实与生活事实不同，它们是在艺术创造实践中才能提出的问题。艺术实践是主体见之于客体的审美创造活动；是人的对象化和对象的人化的辩证统一。正是由于实践这把钥匙，才真正解决了人与自然、存在和本质、对象和自我确证、自由和必然。合规律性与合目的性的矛盾对立，它是历史之迷的解答，而且知道自己就是这种解答。因而，我们认为客观生活事实只有进入艺术创造实践的领域内，只有在这更高一级的层次上，谈生活真实才是有价值、有意义的。“从前的一切唯物主义——包括费尔巴哈的唯物主义——的主要缺点是：对事物、现实、感性，只是从客体的或者直观的形式去理解，而不是把它们当作人的感性活动，当作实践去理解，不是从主观方面去理解。所以，结果竟是这样，和唯物主义相反，唯心主义却发展了能动的方面，但只是抽象地发展了，因为唯心主义当然是不知道真正现实的、感性的活动本身的。”（《马克思恩格斯选集》第一卷，第16页）离开了实践——艺术实践，来谈真实性问题，势必在理论上陷入形而上学的玄思。由此而抽象出的结论，在哲学上，不是纳入机械唯物论的轨道之中，就是走进唯心论的泥淖之中；在艺术实践中，也势必导向自然主义或理想主义的创作倾向。

我们面对自己的父亲，没有必要提出他是否具有生活真

实性的问题，但当我们欣赏罗中立的油画《父亲》时，却应该提出，也必须提出生活真实性的问题。因为前者是事实本身，没有进入再现过程，后者是由人根据事实创造的再现形式。真实性是属于再现形式所专有的范畴标准。让我们具体谈一谈事实与再现的事例。在普希金生活的当时，曾举行过一次表演艺术比赛，看谁表演的普希金最真实。非常难得而有趣的是，普希金本人也参加了表演比赛。按常规来看，三个人中的普希金本人是自己表演自己，该是绝对地妙肖了，但评选的结果，普希金仅得了第三名。这是一个富有启发性的实例。作为生活事实存在的普希金，任何人也不可能提出他是否具有生活真实性或艺术真实性的问题。然而，作为艺术表现者的普希金，一旦进入了特有再现对象的艺术实践过程，不论这种对象是什么，表现者都必须按艺术规律的要求，从神形兼备的意义上，再现对象的某些本质方面。真实性问题正是这样被提出来的一个美学范畴。这时才发生对三个普希金的扮演者的评价，看这三个人谁再现的更真实。问鼎夺魁的两名演员所以能够比真正的普希金更胜一筹，则是由于经过他们的艺术实践加工，把生活中的普希金的动作神态典型集中化了，深入内而形于外了，从而创造了一个更真实、更高一级的普希金的艺术形象，一个以生活事实为基础，融生活真实和艺术真实为一体的艺术典型——形神兼备的普希金。无独有偶的是伟大革命导师列宁在一九一九五月曾在苏联电影故事片《九十六》中扮演过一次列宁，他的戏是在红场上对群众演说、检阅游行队伍，听匈牙利共产党人萨木埃尔的讲演。这件事具有无可取代的历史事实性。因为它是生活中的，然而在文艺的真实性上如何，却很少有人谈论，

更没有人说列宁对自己形象的创造，超过了著名演员史楚金的列宁形象的创造，原因是人的事实并不是首要的因素，重要的是实践中的创造性地再现。

二、生活真实是从现实中揭示出来的更内在的东西

提起实践，人们会自然想到马克思在《资本论》中的那段著名论述：“但是，最蹩脚的建筑师从一开始就比最灵巧的蜜蜂高明的地方，是他在用蜂蜡建筑蜂房以前，已经在自己的头脑中把它筑成了。劳动过程结束时得到的结果，在这个过程开始时就已经在劳动者的表象中存在着，即已经观念地存在着。他不仅使自然物发生形式变化。同时他还在自然物中实现自己的目的，这个目的是他所知道的，是作为规律决定着他的活动的方式和方法，他必须使他的意志服从这个目的。”（《马克思恩格斯全集》第二十三卷，第202页）劳动实践是主观与客观，人与自然的交往和交互作用的中介，艺术生产实践也不例外。实践过程是一个受动和能动的辩证过程。在实践过程中，人类不断地按自己的需要在改变自然，在自然上面打下人的印记，并能够在自己在所创造的对象世界中直观自身。因此，一方面，我们必须承认，艺术是生活现实在人类头脑中反映的产物，客体是生活现实，创作者的创作不能脱离生活本原而创作，正如实践不能没有对象一样，在客观现实对象面前的创作主体，只有摄取这种具体感性的对象，才能进行形象化的创造。另一方面，客观现实性的东西，也只有通过人的能动的实践，通过人的头脑的能动反映过程，才能造成人的本质力量的对象化——物我同一的艺术形象。这个过程是由生活存在的客体到主体，而又变成为对象化的艺

术产品的创造过程。“人离开动物愈远，他们对自然界的作用就愈带有经过思考的、有计划的、向着一定的和事先知道的目标前进的特征。”（《马克思恩格斯选集》第三卷，第526页）在艺术生产实践过程中，创作主体的地位是很重要的，他处在中心环节上，化物造形，生产了一个对象化的世界。主体在化物造形过程中，移夺造化，体物赋情，按对象世界的本质的全部丰富性——即按生活真实的逻辑来展开主体本质的丰富性，创造出属于“第二自然”的具有生活本质规律真实的具体可感的美的形象。

凡高说：“真实性就是一种揭示。”揭示是艺术生产实践中主、客体交融的一个过程。艺术必须揭示事物的本质规律。所以，它在反映现实时，就不应该只追求作为相对事物而存在的事实的散在性与外表性，以致单纯地摹仿自然，舍本逐末，而应该是凭借对于具体对象的观察、体验、研究、分析，进行典型的综合概括，在真实具体的形象描写中，反映出生活的本质规律性的东西。因此，真实性的灵魂应该是具有感性形式的本质规律的东西。列宁说：“在社会现象方面，没有比胡乱抽出一些个别事实和玩弄实例更普遍更站不住脚的方法了。……如果不是从全部总和、不是从联系中去掌握事实，而是片断的和随便挑出来的，那么事实就只能是一种儿戏，或者甚至连儿戏也不如。”（《列宁全集》第二十三卷，第279页）艺术家在艺术生产实践的创造当中，要对生活本身有一个去粗取精、去伪存真的过程。当然，这一过程不同于科学把完整的表象蒸发为抽象的规定，它不是把生活本身形式去掉，它在取出生活之真、生活之精的同时，也须取出生活本身的表现形态，即通过生活本身形态表现生活的本

质。所以，我们认为，生活真实是艺术创作中对生活本质特征的形象揭示。没有这种揭示根本谈不到真实性的存在。

恩格斯在评论“真正的”社会主义诗歌时，曾指出这个小资产阶级文学派别。“由于他们整个世界观模糊不定的缘故”，他们在诗中就会“枯燥无味地记录个别的不幸事件和社会现象”，而根本“不可能把要叙述的事实同一般的环境联系起来，并从而使这些事实中所包含的一切特出的和意味深长的方面显露出来。”（《马克思恩格斯论艺术》第二卷第210—211页）这里的思想非常明确，艺术不是记录个别事实现象的，艺术的存在意义在于，它是一种能动的审美的实践创造，审美创造的艺术主体，必须在事实的时间和空间的联系中描写事实的规律性，并进而揭示事实内在所存在的本质性。艺术本身的价值，艺术家的价值，主要取决于这种描写和揭示，文艺的真实性也正是在这个意义上显露出来。在人类的全部的文艺史上，有哪种作品可以离开事实对象与环境的关系、事实现象与其特点及内在意义的关系，而取得真实性呢？肯定是找不到的。

在艺术史上人们会发现很多事实的不真实性，和真实的非事实性。德国的启蒙主义美学家莱辛在其所著的《拉奥孔》中，曾分析了雕塑拉奥孔的形象，他说在雕塑中与诗中不同，“蛇的缠绕从颈项胸腹移到腿和脚”，并由穿着司祭的道袍而变成“完全裸体的”，这后者是违反生活习俗的。因为生活中没有司祭裸体登坛的事实。可是雕塑形象诉诸人的视觉，就要把最能表现人的剧痛的神经和筋肉活动的部位空闲出来，不要遮挡，所以雕塑中的拉奥孔额间不系头巾，身上不着道袍，这是为了显示人的内在的表情的真实，而有意

违反了习俗的事实。这就是“艺术的最高目的可以导致习俗的完全抛弃。美就是这种最高目的。”（莱辛《拉奥孔》第37—40页）拉奥孔的雕塑者们，为了生活真实性与艺术真实性的追求，牺牲了事实的真实，这种情况在艺术创造过程中是常见的，是带有规律性的。正因为有这个规律，才可以牺牲事实而追求真实。我们才敢说事实有时是不真实的，艺术的生命必须在超越事实的创造中获得。

至此已经清楚，生活事实与生活真实完全是性质不同的东西，前者是第一性的存在，后者是艺术创造过程中的揭示，属于“第二自然”，是生活与艺术再现关系中的一个特殊的美学范畴，它具有客观性，但却是审美主体实践行为的一种既合乎生活规律又合乎美的规律的结果。所以，我们应该把生活事实和生活真实严格区分开来。有的文艺理论教科书上说，生活真实性就是生活事实，这完全混淆了对象与反映，生活与艺术的不同范畴，因而永远也说不清真实性的实质所在。我们看到，生活事实与生活真实，它们之间虽有着天然的联系，却又有着本质的不同。生活事实在进入艺术反映之前就客观地存在着，生活真实只有通过主体实践在能动地对于现实表现的过程当中完成。它是艺术表现所达到的和生活对象的本质特征的一种切近程度。这种切近是从内到外，既有生活内在的本质，又有生活的外在形态，它是具象和抽象的统一。它是现象和本质，必然和偶然、个别和一般，内容和形式、感性和理性在实践基础上的高层次的统一和化合。

艺术作品要具有生活真实的底蕴。举凡有价值的具有永久魅力的传世之作，无一不闪耀着生活真理的光焰。别林斯基曾说：“诗人用形象来思考，它不证明真理，却显示真

理。”（《别林斯基选集》第二卷96页）雕塑艺术大师罗丹说：“艺术家所见到的自然，不同于普通人眼中的自然，因为艺术家的感受，能在事物外表之下体会内在的真实。”又说：“有了内在的真理，才开始有艺术。”（《罗丹艺术论》第19、2—4页）马克思恩格斯也一再强调文艺作品要有“较大的思想深度和意识到的历史内容”。列宁在评论托尔斯泰时明确指出：“如果我们看到的是一位真正伟大的艺术家，那么他就一定会在自己的作品中至少反映出革命的某些本质方面。”由此可见，真实性的灵魂必须是本质的真实，是对真理的揭示，这也是无产阶级革命家和文艺批评家在文艺批评中所运用的一个根本尺度，是评价一个作家的重要标准之一。

生活事实是生活真实的基础。艺术作品的生命在于它能揭示生活真实——即形象地反映生活的本质规律及其特征。简言之：美离不开真。艺术对象要闪现着“真”之光。但，如果仅仅停留在此，还只是揭示了艺术反映的一个侧面——认识功能，或者说还只是从认识论的角度来看艺术。马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中说：“整体，当它在头脑中作为被思维的整体而出现时，是思维着的头脑的产物，这个头脑用它所专有的方式掌握世界。而这种方式是不同于对世界的艺术的、宗教的、实践——精神的掌握的。”（《马克思恩格斯选集》第二卷，第104页）作为艺术的掌握世界的方式——即对世界的审美的掌握方式，它并不排斥对于世界的理性认识功能，如果没有理论思维。“就会连两件自然的事实也联系不起来。或者连二者之间所存在的联系都无法了解。”（《马克思恩格斯选集》第三卷，第482页）但艺术中的理性认识功能，并不是艺术最根本的特征。认识论的对象是真，伦理学的对象是善，美学

的对象是情，与此相对应的是人的三种心理结构——理智结构，意志结构，情感结构。当然，从现代科学高度综合的观点来看，人与世界的这种相互对应的结构模式，并不是刻板、固定和静态的，它们是在交互作用中显示着各自的结构功能和自身价值。随着人类的历史进程，这三种主客交互作用的结构模式，正不断地融合并积淀在人类的文化——心理结构之中。与这种历史成果的积淀同步，此种结构功能，正日益生发为巨大的价值。在认识论、伦理学、美学三者的交互融合之中，美学占据着重要的中介位置；在理智、意志、情感这三种心理结构当中，情感占据着重要的中介位置。正是在这个意义上，我们说，美是真与善的统一；是合规律性和合目的性的统一。因此，主体的美感则应是以情感为中介的多种心理结构的交融、化合和统一。美感是以情感为轴心的多元的心理过程，它是知、情、意的最优化的运动形式，是非动物性的，是高级的社会历史的心理原型。所以，马克思说：“感觉通过自己的实践直接变成了理论家”。列宁说：

“没有‘人的感情’，就从来没有也不可能有人对于真理的追求”。高尔基说：“美学是未来的伦理学”。作为审美情感的物化产品的艺术，在实践中，就不仅仅依靠着生活本身的逻辑来进行创造，同时，它还独具掌握世界的方式，这种方式主要是以形象思维的方式，遵循着情感逻辑，造成艺术形象。因此，对这种物化产品的真实性的检验，就必须考虑其创造过程所依据的情感逻辑。这个方式与过程上的特点，为我们提出了文艺真实性的第三个层次：艺术真实。