

对象与自己

● 戴冠青 著



百花文艺出版社

对象与自己

王蒙问题



孙绍振老师教正

戴思齐

一九九三年八月八日

〔津〕新登字(90)002号

对象与自己

冠戴青

百花文艺出版社出版(天津市赤峰道130号)

天津新华印刷三厂印刷 新华书店天津发行所发行

开本787×1092毫米 1/32 印张5 1/4 插页2 字数98,000

1992年3月第1版

1992年10月第1次印刷

印数1-2100

ISBN7-5306-0916-5/I·828

定价: 3.50元

序

朱立元

当戴冠青同志把她的论文集《对象与自己》的稿子放到我面前时，我感到惊讶与惊喜：一位在地处偏僻而又并不知名的学校工作的女性，一位在繁忙的教学、编辑事务中默默耕耘的年轻讲师，在短短五六年间，就拿出了这样一本涉及面相当宽、内容相当丰富的集子，这不能不说是难能可贵的。粗粗地翻阅了一遍之后，我更感到了这本篇幅不大（十多万字）的集子有着较为厚重的学术分量。

首先，这本集子论述的问题很多，面很宽，既有纯理论的美学思索，又有中西美学家的比较研究；既有文艺创作的理论探讨，又有考察中国当代文学中西方现代派的影响研究；既有中国现代文学问题的议论，又有当代文学作家、作品的批评；既有小说艺术的研讨，又有散文、诗歌审美特征的分析；既有具体作家、作品的评论，又有超越具体作家、作品的美学、文化学的反思；……这，一方面显示了作者文学研究猎涉面之宽、兴趣之广、知识之博，另一方面也可以看到，作者的文学研究注重理论与实际的结合，善于把抽象的美学、哲学探讨渗透到具体文学现象的思考中，也善于在具体作家、

作品的评论中，提炼、概括出较有普遍性的美学问题来，在更高的层次上予以阐发。

其次，集子中有些论文视角新，注意从一个特定角度切入论题，发人之未发，说人之未说，读来颇有新意。如研究马克思《1844年经济学哲学手稿》的论文《在对象世界里肯定自己》，就用人的本质力量的对象化的思想阐发了审美鉴赏的本质即“在对象世界里肯定自己”，给人以启迪；又如《论文艺创作的空白美及其建构》一文，把今人常谈的“空白”上升到美学高度，从存在空白、非存在空白、心理空白三方面描述了“空白美”的基本形态，并分别与淡化和省略、象征和暗示、虚静和间隙三对范畴对应起来，最后从心理机制与建构上作了进一步揭示，使人耳目一新。

再次，有的论文达到了一定的理论深度，《庄子和海德格尔美学思想比较》就是适例。该文看来是下了一番苦工夫的。作者从二者的美学思想都是人生观本体论；都认为艺术的产生缘于神秘的“虚无”，因而要通过表现“虚无”而接近宇宙真理；都强调审美创造中的主体性，都重直觉、感受、体验、顿悟和超越这样三个方面，作了深入、细致而有说服力的分析比较，最后还从中西美学传统的宏观上予以再审视，使文章具有一种历史厚重感。

希望冠青同志以此作为起点，在文学与美学研究上努力登攀，争取更大的丰收。这也是对我的自勉。

一九九一年十二月写于复旦园

目 录

序.....	朱立元(1)
庄子和海德格尔美学思想比较.....	(1)
“在对象世界中肯定自己”	
——浅谈马克思《1844年经济学哲学手稿》中的审 美鉴赏论.....	(18)
论空白的建构在文学创作发展中的意义.....	(34)
论文艺创作的空白美及其建构.....	(47)
胡适委婉提出文学革命主张的原因.....	(73)
论“中国诗歌会”的产生及其对新诗发展的贡献.....	(79)
论“中国诗歌会”诗歌创作的思想及艺术特征.....	(92)
他用现代眼光透视了古老的民族文化心态	
——评魏献宗的长篇小说《南蛮魂》.....	(110)
浅谈王蒙几篇小说的结构特色	(120)
一笔孽债 千年悲歌	
——读陆昭环的《胭脂碧》、《孽债》	(134)
黄明定散文的美学特色	(140)
略论《茶馆》的人物创造	(148)

栩栩如生 形神毕现

——略谈《错斩崔宁》的人物语言描写……………(156)

真情、独思、爱和责任

——写在大专生散文习作专版前面……………(160)

庄子和海德格尔美学思想比较

庄子和海德格尔^①，一个诞生于公元前战国时期的中国，一个崛起于公元后二十世纪二十年代的西欧德国。然而，这两个不同时代、不同国度、时空距离相当遥远的哲学家，却有着令人不可思议的何其相似的美学思想。在对他俩的美学思想进行了一番比较之后，我发现了一些很有意思而又令人深思的东西。

—

他们的美学思想，都是一种人生观本体论。

“美”在庄子那里，是一种高度自由的境界，而“道”也是一种高度自由的境界。所以“道”是客观存在的最高的绝对的美。庄子在《知北游》中说：“天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。圣人者，原天地之美而达万物之理，是故圣人无为，大圣不作，观于天地之谓也。”天地的“大美”就是“道”。“道”是天地的本体。圣人“观于天地”，就是观“道”，也就是对最高的“美”的观照，这种观照，是人生最大的快乐。所以他在《田子方》中借老子的口进一步指出：“夫得是，至美至乐也。得

至美而游乎至乐，谓之至人。”也就是说，如果能够实现对于“美”的观照，便能进入至美至乐的高度自由的境界，成为高度自由的人。在这里，庄子把“美”和“道”相提并论，都看作是一种人生的最高境界。所以，庄子在《养生主》一文中描述了庖丁解牛的审美创造之后，借文惠君的口说：“善哉！吾闻庖丁之言，得养生焉。”这里已把庖丁关于审美创造的解说，看作了人的养生立命之道，一种最根本的人生之道。显而易见，庄子的美学思想，是一种真正的人生观和本体论。

海德格尔则主要从艺术的角度来研究“美”。他认为艺术不是同主体的任何一个部分有所对应，不是反映，不是移情，也不是“苦闷的象征”，而是同人的“在”相联系，同人的生存根本相联系。他在《艺术作品的本原》一书中指出，现代科学技术与理性使人把一切物都变成自己的工具和原料，这样就把自己也遮蔽了，物化了，导致了人与物的普遍丧失。所以人要认识到“人是诗意地栖居在世界上的”，即人作为一个诗意地存在的人，一个有自然生命力的自由人，应该把一切存在恢复到它们原有的状态，使一切都敞开和澄明，即老庄所说的“顺其自然”，复归到大自然中去。而艺术的本性正在于唤醒人的存在，以恢复、保证物的存在，所以它应该具备一种功能，一种独立的特性，可以使人进行自身的调节，可以使人揭去物性对自己的遮蔽，使人性澄明、敞开，从而体会到自身的存在。因此，艺术的本原是“诗化”，即“不参照前例的独立特行的创造新的可居住的世界”。这个世界，便是庄子所说的高度自由的境界，也就是

一种“美”的境界。由此可见，海德格尔的艺术观也是一种本体论，同人的生存紧紧相关的本体论。这无意中竟同年代久远的庄子的美学思想不谋而合。

古今中外，关于艺术本原的解释很多：反映论、显现论、移情论、苦闷论、说谎论、升华论等等。然而，从人生观的角度来论述艺术的本原、美的本原的则只有以庄子为代表的中国道家学派和以海德格尔为代表的西方存在主义学派。这种历史的惊人的相似不能不引起我们的注意和探讨。我认为，原因是多方面的，但根本的原因有二：第一，中国春秋战国时期的诸侯争雄、民不聊生产生了庄子的道家学说，从人的返朴归真、无为无不为中去寻求人生的解脱，以排遣人生的苦难；而十九世纪末二十世纪初西欧资本主义矛盾的激化和帝国主义战争的残酷产生了海德格尔的存在主义学说，则试图从人的自然属性去揭示人的存在，以追求人性的自由。也就是说，战争和非人引起了他们同样的对人生的关注和对人生出路的孜孜不倦的寻求，于是艺术都成了他们追求出路的一个门道，而他们的美学思想也就成了他们这种人生观不可分离的一部分；第二，他们都把“自然”当作人生的归宿。庄子认为宇宙万物的本体是“道”，“道生万物”而又“道法自然”；而海德格尔则把人的自然存在当作第一要义，认为艺术的目的是去蔽，恢复人存在的自然状态，使人和世界融为一体。于是，他们的本体论便具有了一致的地方，这也就必然影响了他们对“美”和“艺术”的看法。

当然，他们的人生观和美学思想也有其不同的地方，一

个是把艺术和美当作摆脱人生苦难的避风港，他并不想有所作为，因此他的美学思想便具有一种怡然自得、自由自在的贫民气息；而一个却是把美和艺术当作揭示人间苦恼，确立人的自由的伊甸园，他想感召人性，恢复人性，因此他的美学思想便带有一种忧心忡忡的殉道者味道。

二

他们都认为，艺术的产生是由于神秘的“虚无”在起作用，所以艺术的特性，便是要把这种神秘的“虚无”表现出来，由此而接近宇宙的真理。

前面已经说过，庄子从宇宙本体论出发，认为“道”是客观存在的、最高的、绝对的美，那么这种“美”从何而来呢？庄子在《天地》篇中通过“象罔得玄珠”的寓言说明只有形象才能表现“道”，即最高的美，而这个形象，不单是有形的形象，而且是有形和无形相结合的形象，即“象罔”。吕惠卿注：“象则非无，罔则非有，不皎不昧，玄珠之所以得也。”^②宗白华对此也作了很精辟的解释：“非无非有，不皎不昧，这正是艺术形相的象征作用。‘象’是境相，‘罔’是虚幻，艺术家创造虚幻的境相以象征宇宙人生的真际。真理闪耀于艺术形相里，玄珠的眇于象罔里。”^③由此可见，庄子认为美是产生于“非无非有，不皎不昧”的“虚幻”的艺术境相里，而只有这种“虚幻”的艺术境相，才能表现宇宙的真理——“道”。

海德格尔认为，艺术的本原是“诗化”。而“诗化”便具有一种不确定性，一种可能性，一种“非有非无”性。而

这种可能性却比现实性的层次要高。因为自从人有了死亡的意识之后，人就把外部世界，即人的存在分为存在和非存在的形式。而人一旦死去，便什么也感知不到，因此非存在便具有了神秘的意味。人们于是认为，任何一个存在的东西本身都可能是一种非存在的东西在起作用，两者是不能绝然分隔的。而艺术的存在，同样是某种神秘的非存在的虚无在起作用。在这一意义上，海德格尔进一步揭示了艺术作品的特性：一是建立世界，即把非存在的东西敞开，这是动的表现；一是引入大地，即把非存在的东西遮蔽起来，这是静的状态；动静互相冲撞，便出现空隙、裂痕，于是新的形象便从此空隙中产生出来，这样的形象就是最接近真理的最真实的艺术形象。也就是说，这种“空隙”不是写作存在，而是把存在推翻掉，出现虚无，才能产生新的东西。它是一种存在的非存在化，或者说是一种非存在的存在化，即庄子所揭示的那种“非无非有，不皎不昧”的“虚幻”境相。而艺术的特性，便是通过空隙，即这种“虚幻”境相，把非存在的东西表现出来，创作出来，变为新的存在，即上文所说的“创造新的可居住的世界”，于是真理便由此显现出来。

海德格尔的这一看法，又是不自觉地同庄子的美学思想殊途同归。所不同的是，庄子是从“无为”的哲学角度来阐述他的美学思想，他认为“无”是最高的审美境界，因为作为宇宙本体的“道”便是一种“无”。“道”生万物，所以万物又都是生于“无”。正象他的先驱者老子所说的：“天下万物生于‘有’，‘有’生于‘无’。”^④艺术当然也是产生于“无”。因此艺术的特性便是通过这种“无”，去表现那种

最高的美——“道”。而海德格尔则是从研究人的存在的哲学角度来揭示他的美学思想，认为人的存在都是由于非存在起作用，这种非存在是“死亡”，是“无”。只有意识到了死亡，才能珍惜存在，抓紧存在；只有“无”，才有“有”的显现和用途，也才有艺术。审美，便是通过艺术所显现的“无”，或“非存在”来领略新的存在（去掉遮蔽状态的存在），从而把握存在，向真理靠拢。

如果说海德格尔认为非存在是一种虚无，艺术是“有为而有不为”，它是为了存在而把非存在表现出来；而庄子则认为不但非存在是一种虚无，存在也是一种虚无，艺术是“无为而无不为”，它不去表现自己却自己把自己表现出来。从这一意义上看，庄子通脱和消极得多，因此可以说，海德格尔的美学思想是对庄子的一种进步，这当然应该归功于社会、历史和人类的发展。

三

他们都强调审美创造中的主体表现，重直觉，重感受，重体验，重审美超越。

庄子关于“心斋”、“坐忘”的理论，可以说是第一次揭示了审美创造中的主体作用。上面说过，庄子认为，“道”是最高美，而道作为绝对本体，又是“无为无不为”的，所以“天地有大美而不言”，即不是有意地去表现自己，是无目的超功利的，正因为它不去表现自己而把自己表现出来。老子说，“五色令人目盲，五声令人耳聋，五味令人口爽。”^⑤这里五色五声五味泛指一切明确的功利目的，越是

有意识地去追求这种带有功利目的的五官感受，你就越追求不到，最后反而把它也给消灭了。因此，庄子认为，审美不是礼乐之娱，声色之乐，而是对“道”的体验和观照。而“道”是无声无色无嗅无形的，所以，对此不能“言论”，不能“意致”（《秋水》），只能靠直觉去领悟、去感受。领悟和感受的方法即“心斋”（《人间世》）、“坐忘”（《大宗师》），也就是审美主体胸中必须排除一切生死得失祸福的考虑，“外天下”、“外物”、“外生”（《大宗师》），“喜怒哀乐不入于胸次”（《田子方》），使自己的心境清明洞彻，总之，要具备一个超脱任何利害观念的审美心胸，才能深观远照，发现审美的自然，从有限的一草一木一山一水中去把握“道”的无限，而得到审美的愉悦。这完全是一种超功利的理性直观。

其次，庄子还认为，在具备了审美心胸的前提下，审美主体只有充分发挥出自己的主观能动性，才能获得审美创造的高度自由。“梓庆志四肢而为鐻”（《达生》），“庖丁神遇而解牛”（《养生主》），“津人操舟而若神”（《达生》），等等，庄子通过这一系列有趣的寓言故事，生动地描述了那种超越实用功利，出神入化的审美创造过程。而这种高度自由的得心应手的创造，又是通过主体长期的实践活动而达到的。庖丁经过三年的艰苦实践，达到了“依乎天理”，即对一种规律的掌握达到了异乎其神的境界之时，他便产生了从“所见无非全牛者”到“未尝见全牛”的审美超越，因此他能“以神遇而不以目视，官知止而神欲行”，获得了创造的自由，从而产生了“踌躇满志”的审美愉悦，也

就是产生了美感。这种美感，实质上是一种创造的喜悦，一种人的自由得到了显现，人的创造力量得到了肯定，而获得的一种精神上的满足和愉悦。作为一种审美活动，它完全是审美创造中主体积极表现的结果。总而言之，在庄子的美学思想中，审美创造，是主体心灵高度自由的表现，是一种所谓“游”的过程。这种“游”即是“无为而无不为”，“不知所求，不知所往”（《在宥》），能“乘天地之正，而御六气之辩，以游无穷”，“乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”（《逍遥游》）；能“游心于物之初”，“得至美而游乎至乐”（《田子方》），也就是一种超脱功利，无拘无束，自由舒畅，爆发出极大创造力的审美过程。

海德格尔同样非常强调审美创造中的主体能动作用。他在《艺术作品的本源》一书中认为，艺术创作是一种主体认知的方式和过程，而认知本身就是一种去蔽，揭去审美对象的遮蔽，使审美对象澄明和敞开，从而得到一种审美创造的自由。这其实也是人的一种筹划，运用一种领悟（审美观照），一种行为（审美创造）对人的存在进行筹划，通过艺术这种筹划不断地解释自己，不断地理解自己，使人和世界融为一体，以恢复人真正的无遮蔽状态的存在。海德格尔认为，这才是艺术创造的本质。另一方面，他认为，艺术创造是建立世界，“就是提供开启一个生存的空间和尺度。”也就是说，艺术创造，是通过非存在把新的存在表现出来，因此要观照这种新的存在，就不能靠逻辑推理和分析论证，只能靠领悟、靠感受、靠那种超功利的理性直观。例如海明威的《老人与海》中的老人没打回鱼，他失败了，但我们却可

以从这失败中体会到他的胜利，他的力量，他在同鲨鱼风浪搏斗中显现出来的硬汉子性格。因为这个作品为审美活动提供了一个“开启的生存空间”，一种开拓视野的尺度，使我们可以从这种“空间”，这种非存在的丰富中认识新的世界，体会到人的力量。这种体会是一种超功利的理性直观，一种瞬间的把握和超越，一种读者通过“空间”达到和作者息息相通的心领神会。因此，海德格尔认为，读和欣赏，即审美观照虽是一种接受，但是这种接受也是一种创造，一种生产。读者通过作者所提供的空间，把自己融化进去，包涵进去，共同创造出一个新的艺术境界。而不同的读者又是一种不同的独立存在，因此每个人都可能运用自己独特的感受、经验和理解，去创造各自不同的审美世界，达到对作者的补充和生发。总而言之，海德格尔认为，现代艺术并不是告诉读者“存在什么”，而是充分发挥作者的能动作用，把“存在”变成“无”，给读者提供居住的“空的空间”，让读者自己去感悟、去体验、去补充、去获得审美再创造的愉悦，去领略超越“存在”的非存在的丰富。

可见，在对审美创造中主体力量的肯定上，海德格尔和庄子的见解竟是如此的相似，这在中外文学史上，也是难得的巧合和有趣的合拍。所不同的是，庄子更多的是从审美主体本身去谈论主体的审美创造，虽然他也强调实践，但他更多强调主体的创造自由是一种直觉、一种顿悟、一种神遇、一种“游”。这种“游”是“无为”，无目的性的，它可以任意纵横驰骋，无处不达，甚至“不知所求”、“不知所往”，带有一种放任自然和神秘主义的因素。这种思想，便

为后来的中国佛教禅宗美学提供了理论基础。而海德格尔则更多的是从审美主体同审美对象的关系来谈论主体的审美创造，这种主体的创造是有目的的，为了非存在而创造存在，为了存在而把非存在揭示出来。总之，是为了体现自己，体现人的自由。这种体现也是一种顿悟，一种体验，而不是逻辑推理。因此作者在艺术品中要有意地创造空白，让读者通过空白产生审美的超越，同作者一起把握存在的神秘。这种神秘不同庄子的神秘，庄子的神秘是不可探求的真正的神秘，而海德格尔的神秘则是有意创造的神秘，创造的目的是为了敞开它，暴露它，揭示它，把握它，表现了他对人生的积极态度。

四

我在上面做了这么一番比较，并不仅仅是为了把两千多年前的庄子硬拉来同二十世纪的海德格尔对号入座，也不仅仅是为了让人们惊奇于他们美学思想的似与不似，更重要的是试图通过这种比较，揭示出中西美学思想发展中一些十分有趣的逆转现象。为什么海德格尔的美学思想会同两千年前的庄子的美学思想如此相似？除了上面所说的那些政治历史和社会的原因之外，更重要的还在于西方思维模式的转变和中西美学思想的交融合流。

在以萨特、海德格尔为代表的存在主义美学出现之前，西方还只是把美学当作认识论、神学或社会科学的一部分，例如以休谟和博克为代表的英国经验美学认为，美感即快感，美即愉快；而以康德、席勒、黑格尔为代表的德国古典