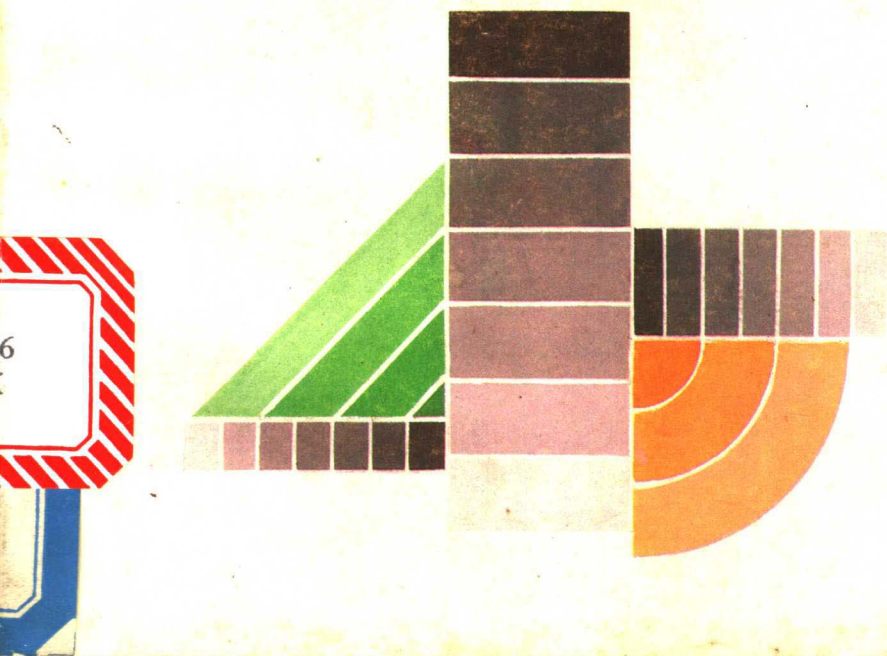


J0-759

反映 建构艺术 现象学

栾贻信
郭德强 著
马龙潜

山东文艺出版社



J0-75G

反映
建构艺术

现象学

栾贻信
郭德强 著
马龙潜

山东文艺出版社

反映——建构艺术现象学
栾贻信 郭德强 马龙潜著

*

山东文艺出版社出版

(济南经九路胜利大街)

山东招远印刷厂印刷

*

850×1168毫米 32开 8印张 2插页 1804字

1988年4月第1版 1988年4月第1次印刷

印数1—3000

ISBN7-5329-0237-4

I·210 定价 2.95元

序

我们献到读者面前的这本小书，说不上有什么惊人的发现，也难以给读者留下回味无穷的价值。但它对我们来说却极为重要，因为它是我们从传统美学的古堡中挣脱出来，以较新的美学视界观察和领悟文学艺术，实现的方法和观念的同步变革。尽管我们感到在它身上仍然带有从传统美学母体中解放出来的梦痕，但它毕竟是我们用新的乳汁浇灌出来的一个新生胎儿，所以当我们把它献给广大读者时，依然按捺不住内心的激动。仿佛我们献给读者的不是一本小书，而是我们自己。

就我们所受的教育来说，传统的美学思想深深地埋藏在我们心底。我们曾虔诚地信仰唯物主义的反映论，用这种非艺术思维的哲学观点观察和思考艺术，把艺术看成是现实生活的形象反映。奇怪的是，长期以来，我们对这种庸俗社会学的文艺观不但不怀疑，而且把它死死的套在马克思主义文艺观的脖子上，把它说成马克思主义的文艺观。马克思主义哲学不是一般的唯物主义，也不是人们所说的辩证唯物主义，马克思主义哲学是实践唯物主义。实践唯物主义是马克思主义的世界观、本体论。实践唯物主义把从事社会实践活动的人看成历史的本

性，而是人的属性，对象是对人的本质的肯定。我们就是从唯物主义的反映论转向社会实践本体论的转变，使我们对别林斯基关于艺术是现实生活的反映的观点产生了怀疑，决心从社会实践本体论的角度考察艺术，把艺术看成是人把握世界的一种特殊方式。

对艺术本质及其现象形态的思考离不开一定的世界观，但马克思主义的实践唯物主义，只是大体规定了艺术在宏观社会结构中的位置，它并没有直接回答艺术是什么。艺术不是一个哲学命题，而是一个美学命题。从美学上考察艺术，就要从人们一般以实践和认识的方式把握世界分离出人们以特殊的审美方式把握世界，也就是以“实践—精神”的方式把握世界。人们在社会实践基础上形成的审美关系，及其对审美关系内在结构的分析，就是我们这本观察和领悟各种复杂的艺术现象的小册子的理论基础。艺术的本性是美的，美是审美主客体在相互作用中形成的一种对象性属性，或者说是人与自然（包括社会）的一种双重自由关系。人与自然的双重自由关系，也就是人的本体构成的双重内涵。就人与自然的第一种自由关系来说，它主要是指审美主体以对自身的审美意识的反映为中介来反映对象，对象变成对人的本质的肯定，主体以对客体的对象性属性的领悟产生美感，得到美的享受。从这种意义上说美是人与对象的一种自由关系。艺术以美为对象，艺术的对象是人的世界，这个“世界”就是我们在本书中所说的艺术的“第一客体”。“第一客体”是艺术的来源，但它并不就是艺术本身，它也不构成艺术的实质性内涵。艺术之为艺术主要在于主体自身的本体结构。这就涉及到我们在书中所说的双重主体的问题。我们认为，艺术活动是一种双重主体的活动，或者说是表现主体和内观主体相互交感的自由活动。人的情绪、情感、想象主要是一种人的原生的存在，它与人的大脑右半球的功能相联系，

就是它构成了我们所说的表现主体的活动；人是有理性，会思维的动物，理性作为人对客观外界事物本质认识的內化，潜存在人的心理活动中，人的理性意识活动与人的大脑左半球的功能相联系，就是它构成了我们所说的內观主体。表现主体作为纵情想象造型的主体，它汪洋恣肆，似乎不受任何限制的进行自由创造，表现出一种非理性的个体存在；但表现主体的这种自由的表现，它的忘我的精采表演，却时时被它身旁正襟危坐的內观主体冷静地观看着，使忘我的表现主体同时又“知我”。我们认为，文学艺术是以艺术家（包括欣赏者）的双重主体的自由活动为中介，通过审美对象（第一客体）的主体化和主体自身的对象化建构起来的一种精神客体，这种精神客体也就是人们通常所说的艺术作品，我们称它为艺术的第二客体。艺术第二客体包含第一客体（以客体主体化的形式），又包含着双重主体，所以艺术是一种双重主客体结构。这就是我们在这本小书中阐述的主要思想，也是我们对各种艺术现象进行分类研究的基本原则。

我们把艺术看作是一种审美双重主客体的结构，这不但使我们在理论观点上与传统的美学观发生了严重的分歧，同时在研究方法上也与传统的美学方法产生了严重分歧。艺术作为一种审美双重主客体的结构，它是在主体对客体的反映建构活动中诞生的，它是动态的，不是静态的。只从客观反映论的角度不可能解释艺术所包含的这种种复杂的关系，要解释这种种复杂的关系，只能运用审美反映——建构的方法进行从外到内、从内到外的层层透视。我们在这本小书中对各种艺术现象的分类研究，所运用的就是这种审美反映——建构的透视法。我们运用这种方法透视各种艺术现象，使我们看到任何艺术现象都不是平面型的客观结构和主观结构，而是一种立体交叉的主客体关系结构。艺术之所以可以分类，并不是有的艺术偏重于对

客观对象的摹拟，有的艺术偏重于主体情感的表现，而是因为它们具有不同的双重主客体的结构方式。绘画、雕塑、文学之所以不同于工艺美术、建筑、书法、舞蹈和音乐，主要不是因为前者有摹拟对象，后者没有摹拟对象，而是因为绘画、雕塑、文学大体上都是一种客观的主体性结构；工艺美术、建筑、书法、舞蹈、音乐大体上都是一种主观的客体性结构。前者从主客体关系上来说，客体主要与双重主体中的内观主体相联系，表现主体受较清醒的内观主体的控制，主体的情感、想象相对的受到淡化，淡化了的主体情感使表现对象具有更多的认知因素。后者从主客体之间的关系来说，客体主要与双重主体中的表现主体相联系，内观主体的理性因素被表现主体的激情所弱化，表现主体的情感、想象功能得到了充分的发挥，主体所建构起来的客体只是主体的客观存在形式，也就是恩斯特·卡西尔所说的“形式理性”。因此，我们对艺术的分类方法，主要是一种主体建构的方法，反映从属于建构。这种分类方法突出的是主体活动的人（主要是艺术家），而不是客观的物。客观存在的物不论多么丰富多彩，富有深刻的现实意义，只要它不与主体发生同构关系，被主体所同化，实现主客体的本质交换，它就不是艺术表现的对象，成为艺术主体创造的素材，进而转化为艺术创造的题材。所以世界上根本不存在纯客观摹拟的所谓再现艺术（连认识都不是纯客观的，不要说是艺术了）。当然，世界上也不存在无客体的主体性艺术，即所谓表现艺术。表现艺术强调艺术只是主体自身情感的表现，但不受内观主体理性控制的情感是无法表现的。艺术绝不能在怒发冲冠或愁肠百结时创作，他必须“痛定思痛”，即把痛苦转化为可以被回味的对象，也就是主体自身认识的对象，它才能被表现；同时被表现的情感必须融入相应的造型，成为被读者可以感受辨识的对象，只有这样，才能被读者所接受。而这二者都

现；同时被表现的情感必须融入相应的造型，成为被读者可以感受辨识的对象，只有这样，才能被读者所接受。而这二者都离不开主体与客体的关系。所以我们的艺术分类法本质上不同于把艺术分为再现和表现的二元论的分类法，它是一种新的艺术分类理论，是我们对艺术现象的新的美学透视和思考。当然，新的东西并不就是科学的东西。我们提出的这些理论观点，到底有没有学术价值，还有待于广大读者去判定。

在这本小书中，我们用了大量的篇幅分析和考察各类艺术现象的美学特点。因为我们自身的美学观点和思考研究问题的方法的改变，使某些提法颇显得费解，为了便于广大读者接受，我们不得不对必要的概念作了较详细的解释，一般在不冲淡我们的基本思想观点的情况下，尽量采用读者熟悉的美学概念阐述我们的看法。同时，我们还注意尽量写得生动活泼、洒脱自然，把较艰涩的理论融于抒情性的描绘中，力求达到以情入理，在神情多姿的感受中让读者把握难懂的概念。因此，这本小书，除个别章节外，主要篇幅还是很容易懂的。

我们在分析和考察各类艺术现象时，所遵循的基本原则是揭示艺术主体（表现主体和内观主体）与对象客体（第一客体）及特定的艺术媒介、艺术符号三者之间的层层关系。艺术符号的选择和传达方式主要源于主体与客体的联接方式，特别是主体自身的活动方式，但特定的艺术媒介和艺术符号一旦被选用，它就构成艺术的审美特性的本质内涵，成为人们区分不同艺术现象的主要标准之一。因此，美国著名的发展心理学家H·加登纳说：“我相信，某些符号系统——就说音乐吧——内的发展式样与其他领域——比如说数学、绘画或语言——里的发展式样之间并没有一连串的相似处或联系。”（[美]H·加登纳著《艺术与人的发展》 兰金仁译 光明日报出版社《作者序》）加登纳说的似乎有点绝对，但他强调特定的艺术媒介和

本小书中就是从各种艺术现象之间的相似性考察它们属于哪一类艺术，又从它们之间的非相似性，考察同一类艺术中的不同艺术的特性。对于后者，我们就十分注重特定的艺术媒介和符号对于构成某种艺术样式所发挥的重要作用。

我们这篇短序，不是对这本书内容的概述。我们认为概述书中的内容是没有必要的，因为读者用不着我们对他们作这样的引导。我们在这篇短序中强调的主要是我们思考问题的方式，我们从什么角度考察纷纭复杂的艺术现象。

写到这里，我们需要强调一下，我们三人都是我国著名美学家周来祥教授的学生。多年来，我们曾在他的指导下从事美学研究工作，我们在这本书中提出的某些美学观点虽然与他的美学思想已有质的不同，但我们仍然从他的思想中吸取了不少的营养，有些观点也可以说是对他的思想的深化。因此，在这本书出版的时候，我们衷心地感谢他对我们的教诲。

同时，我们要着重指出，山东省出版总社淄博分社的曹奎春、毕思强、李庆洪同志，以及山东文艺出版社的于克平社长，为这本小书的出版，做了大量的工作，付出了艰苦的劳动。在此我们向他们表示衷心的感谢。

来 贻 信

1989年4月

目 录

序	1
第一章 对艺术本质的历史反思	1
1.从古老的模仿说到近代的反映论	1
2.从言志缘情说到心灵表现说	13
3.从艺术主体论到审美意识物化说	25
第二章 在审美双重主客体结构中认识艺术	38
1.诸种艺术相似的外向规定	39
2.诸种艺术相似的内向规定	44
3.诸种艺术相似的形式规定	49
第三章 对复杂艺术现象的分类研究	54
1.东西方古人对艺术分类研究的探索	55
2.对艺术内外建构方式的分类研究	60
3.对艺术现象与形态的历史分类研究	69
第四章 客观的主体性艺术	76
1.雕塑艺术	76
2.绘画艺术	96
3.文学艺术	119
第五章 主观的客体性艺术	151
1.工艺美术与建筑	151
2.书法与舞蹈艺术	174
3.音乐艺术	196

第六章 客观的主体性与主观的客体性

内在统一的艺术	214
1. 戏剧艺术	214
2. 电影艺术	232
3. 电视艺术	243
结束语	249

第一章

对艺术本质的历史反思

艺术之为艺术的本质特征是什么？它曾使东西方几乎所有的哲学和美学家们饱受折磨，迷茫困惑，同时又不断地激发着它们去思考与探索。随着艺术的繁荣与发展，随着人类艺术创作与欣赏经验的日益丰富，他们进行了广泛深入的探讨。尽管在历史的商讨论辩中，仁者见仁，智者见智，学派林立，众说蜂起，但由于他们都以一定的哲学思想为指导，以特定的实践经验和文化心理积淀为基础，从各自选定的视角去观察分析，因而对艺术之为艺术的本质特征做出了各自不同的解释或描绘。若对哲学—美学史、思想—艺术史上的探讨进行历史的“反思”，我们会发现，产生意见分歧的一个十分重要的原因，就在于各派理论家对艺术之为艺术的特定对象存在着不同的看法。因此，深入探讨什么是艺术的特定对象，既可以对艺术本质特征的探讨开拓道路，也可为科学地把握艺术现象获取一把钥匙。

1 从古老的摹仿说到近代的反映论

自然的造化之工产生了人类，哺育了人类，人类最初的兴趣是对寄身于其中的自然界的兴趣。随着人类文明的诞生，人开始以自然界的一部分与整个的自然界发生对立，并开始用在

人类的社会生活中刚刚诞生的真、善、美的观念去理解与解释自然界，同时，又以对自然界的认识来认识人类自身。古代人以朦胧与浑然统一的世界观去看待外在于人的客观世界，他们不自觉的掌握了素朴的唯物论。但是，他们又不可能了解万象纷呈、神秘莫测的大千世界，何以会安排的如此巧妙，因而设想出一种具有超人力量的人格化的神和上帝。而且，早期人类往往以极其野蛮与粗糙的方式把二者结合在一起，渗透于近乎审美又并非完全审美的早期艺术之中。

尔后，人类的文明进程使人的目光转向了人类社会。但是，当时人们观察和分析问题所采取的方法，更多基于直接感性经验的比较方法，即素朴的辩证法，值此，人类诞生了朦胧的审美意识，开始探索美之为美的原因所在。与此同时，作为真正意义上的打动人们的心灵，陶冶人们的性情，激发人们的美感的艺术也就诞生了。在这种艺术中，人的美与自然的美，精神的美与物质的美，理想的美与现实的美，在古老素朴的形式中达到了统一。尽管人们的审美理想中所追求的往往是主客观和谐统一的优美，但在人类生活主要呈现为以人类共同体为本位的时代，真正能振奋人们的精神、震撼人们心灵的却往往是壮美。因而在人们的社会生活中，凝聚着群体艺术的壮美也就受到更为普遍的重视。艺术自觉追求的最高理想，也往往不是优美；而是具有更多社会内容的壮美。

由于上述原因，在东西方（尤其是西方）古代艺术中，多以自然客体为对象，以对客体本质的肯定来肯定主体自身。相传宙可西斯画海伦后，就是集中当地所有美女身上美的特点合成一个。苏格拉底主张，绘画应当描绘可以眼见的事物，雕塑也只有摹仿活人身体的各部分的俯仰屈伸、紧张松弛的姿势，才能使艺术形象“更真实、更生动”。亚里斯多德在谈及美的理想时认为，一个有生命的东西应该是由各部分组成的整体，如

果要显得美，就不仅在各部分的安排上显出一种秩序，而且还必须有一定的体积，因为美就在于体积大小和秩序。马克思说：“希腊神话不只是希腊艺术的武库，并且是它的土壤。”（马克思《政治经济学批判·导言》见《马克思恩格斯选集》第2卷第113页）希腊人以人类早期的“人本主义”与“泛神论”的奇特结合，描绘着神人同形同性的神话世界，这便产生了具有不可企及的艺术魅力的史诗、绘画、雕塑等。东方每个民族也几乎都有近乎古希腊史诗般的对人的歌颂或人格化的神的异常雄伟和惊心动魄的神话。在中国古代《诗经》的《雅》、《颂》中的某些诗，实际上就是人类早期的史诗，它是源于神话传说的先民们辉煌业绩的写照，甚至，中国古人把音乐也说成是“象”成。所以，我们回顾美的历程可以透视出古代丰富的社会生活内容。

东西方古代偏重摹仿客体对象的美学——艺术理论，逐步渐进演化，产生出两种以客体为艺术对象的美学理论。

西方的柏拉图认为，艺术世界依存于现实世界，现实世界依存于客观理念世界，艺术只能是摹本的摹本。所谓艺术创造只能通过对艺术形象的描绘，来摹仿与人类社会生活相联系的个别自然现象，却不能摹仿客观理念本身。柏拉图实际上混淆了客观世界、人们经验中的世界以及以经验为基础的理想中的世界之间的界限，从而把人的理想世界客观化为理念世界。因为艺术只能摹仿人们经验中的世界却不能摹仿理念的世界，所以他对艺术基本采取否定态度。

继之对艺术进行思考的普洛丁认为，艺术的主要目的是求真，但真不是符合客观规律存在的事物，而是神秘莫测的客观精神。圣·奥古斯丁则把艺术摹仿的自然归之于人格化了的神。可见他们都主张，艺术摹仿的自然并不是具体可感的客观存在的事物，而是造化万物的上帝，也就是柏拉图的客观理

念。因为他们心中的人格化的神，就是从柏拉图的客观理念幻化出来的。古罗马的西塞罗，对文学艺术的对象看法虽然不同于柏拉图，他认为，艺术家创造艺术形象时，并不观察现实生活的现象，而是对想象的完美的理念形式的直接观照。但他的思想却并没有完全摆脱柏拉图客观唯心主义的认识路线。普洛提诺沿着客观唯心主义的方向又走远了一步，认为艺术并不只摹仿有形的东西，而且还要溯源到构成自然本身的精神世界，艺术以本身所具有的美来弥补来自自然本身的不足。

类似上述的艺术观点，在中国古代文艺理论中也屡见不鲜，文学艺术之原道、征圣、宗经曾被人们所普遍地接受。

亚里斯多德的摹仿说，从根本上放弃了柏拉图客观唯心主义的理念，充分肯定了人类现实世界的真实性，因而也就肯定了艺术摹仿的真实内容。他认为，艺术比想象的世界更为真实，它所摹仿的绝非只是现实世界的外形，而是现实世界所具有的客观必然性，它要求事物在个别人物事迹中见出这种必然与普遍性。亚里斯多德的摹仿说，实际上融汇了柏拉图所谓摹仿理式的因素，又进行了根本的改造。

罗马的贺拉斯，接受了艺术摹仿自然的观点，强调艺术应向生活和习俗里去寻找真正的范本。他认为，艺术创作可以想象虚构，但不能超出习惯所允许的范围，不能为追求变化多彩而改变本来融贯整一的题材。似同出于一炉，朗吉弩斯认为，艺术家的想象只有在它产生真实感时才算运用的巧妙。这种客观论的艺术观，强调艺术摹仿、复写、再现客观对象，强调艺术形式的逼真性和内容的本质自然性，其结构是客观的、认识性的，所选用的艺术媒介，也要求发挥其摹拟与认识的功能，以达到给人以具体可感的美的享受。

以柏拉图为代表的客观唯心主义的摹仿说，把人类主体对客体对象的理性把握视为离开人类主体、也离开客观世界中的

具体对象而独立存在的绝对理念，具体的对象只是理式（近乎客观存在的理性精神）的显现。艺术就是以对具体客体对象的摹仿曲折地显现客观理念。柏拉图把美归结为精神现象，又把精神现象当作客观事物的本体存在，这就颠倒了存在与意识的关系，忘记了意识只是一种被意识到了的存在。显然柏拉图是把人类主体的精神意识夸大和膨胀为脱离了存在的绝对。

柏拉图对中世纪以至近代的影响都是巨大的。但是后来的崇拜者们，以不再致力于对近乎客观化了的理性意识——理念的探寻，而是致力于主体心灵对理念的体味与研究。费奇诺认为，美的本质不在外形，如果把美看作是一种外在形式，就会否认人的精神存在的价值，因为精神的东西是无形的。布鲁诺也认为，在外形上看到的美是偶然的、有缺陷的，人们创造外形美是为了通过形式感知真正的美、精神的美。人们正是凭借心灵创造了形式美，形式美只是心灵美的物化。但这种理论只是随着近代主体意识的日益觉醒才出现的。就其总的倾向而言，西方古代的柏氏派观点，与后来主观唯心主义哲学——美学家观点是不同的，因为作为古典主义的柏拉图还可能强调艺术家主体情感的真实与自由的表现。

直到黑格尔，虽朦胧意识到，“在艺术里感性的东西是经过心灵化了的，而心灵的东西也借助感性化而显现出来。”（《艺术美的概念》）“只是通过心灵，而且由心灵的创造活动产生出来的艺术作品，才成其为艺术作品。”（《美学》第一卷第49页）但从整体上或主导倾向来看，他把所谓理念的辩证发展过程，看成是一个自否定、自发展的过程，客观精神是无限的、绝对的、自由的、独立自在的。“真，就它是真来说，也存在着。当真在它的这种外在存在中直接呈现于意识，而且它的概念是直接和它的外在现象处于统一体时，理念就不仅是真的，而且是美的了。美因此可以下这样的定义：‘美就是理念的感性

显现。”（同上书第138页）黑格尔认为艺术就是理念即“绝对精神”自我认识的第一个阶段。

西方近代出现了艺术的浪漫主义思潮，艺术家带有个性特色的想象、幻想和激情这些主观因素的表现，才被特别突出的受到重视。到西方现代派艺术出现后，艺术家主体意念与情感的表现，更被推向了极端。显然，这与柏拉图偏重摹仿理念的观点是根本不同的。但精神实体作为客观唯心主义与主观唯心主义之间的联系，却打破了两者之间的截然对立，从艺术对象的客观精神论很容易导向主观精神论。

亚里斯多德为代表的艺术摹仿说，似乎已朦胧地意识到，客观现实世界是按照不依人们的意志为转移的规律运动着的对象世界，艺术反映客观现实的规律要比仅仅反映生活现象更为真实。因此，反映对象世界内在必然规律的艺术是最理想的艺术。任何事物的本质与内在必然性又都离不开变化多端的现象形态，而任何变化着的现象形态也总要通过一定的方式来表现其内在本质与必然性。艺术家在摹仿个别事物或以偶然的形式存在着的现象形态时，住住是出于对其本质与必然的探求与关注，基于对本质必然的一定思考与理解。他们的艺术作品作为现实中有理性的人的作品，或者作为要交给现实中的有理性的人欣赏的作品，完全能够在有限的感性形象中，反映比客观现实更生动完美的生活。这就充分肯定了艺术家完全可以凭主体对于现象世界必然律的理解，去加工制作以至独特创造的自由。

《诗学》在西方美学史上的某些时期，几乎具有法典式的权威，特别是在近代社会的初期。亚里斯多德对艺术本质的理解，对后世特别是客观论者的影响是巨大的。布瓦洛认为，艺术家要把自然奉为唯一的研究对象，诗人永远不能离开自然。狄德罗认为，自然所创造的一切都是正确的，美的客观性并不