

感 应 美 学

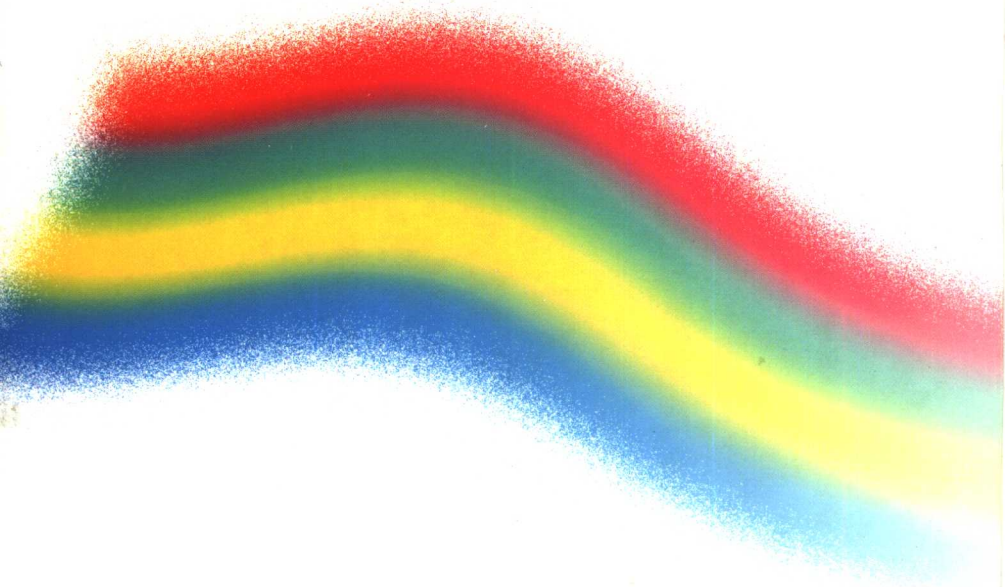
GAN

YING

MEI

XUE

郁沅 倪进 著



文化艺术出版社

感 应 美 学

郁 沅 倪 进 著

文化艺术出版社

图书在版编目(CIP)数据

感应美学/郁沅,倪进著. - 北京:文化艺术出版社,
2000.12

ISBN 7-5039-1982-5

I. 感… II. ①郁…②倪… III. 审美感受-研究
IV. B83

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 80853 号

感应美学

郁沅 倪进 著

文化艺术出版社 出版发行

地址:中国·北京丰台区万泉寺甲 1 号 100073

全国新华书店经销

北京印刷二厂印刷

2001 年 1 月第 1 版 2001 年 1 月北京第 1 次印刷

开本:850×1168 1/32 印张:14.5

字数:350 千字

ISBN 7-5039-1982-5/J·596

定价:21.60 元

本书获
国家中华学术基金立项资助

撰著人：

郁沅 倪进

羊列荣 陈水云

郝文杰 倪胜

目 录

序 言	(1)
第一章 表现:文艺的审美意识	(5)
一、文艺的本质是审美的	(5)
二、文艺的直接表现对象是审美意识	(21)
三、审美意识的内涵	(25)
四、审美意识的特征	(28)
第二章 感应:审美意识的生成	(31)
一、“感应”的哲学内涵	(31)
二、物质感应	(34)
三、精神感应	(38)
四、审美感应	(43)
五、原始审美意识与原始精神感应	(49)
六、审美意识是审美感应的产物	(59)

第三章 界定:美与两种感应类型	(73)
一、审美感应的两种类型	(73)
二、外感应与内感应的特点	(76)
三、关于美的争论的历史回顾	(82)
四、美的客观因素与主观因素	(90)
五、感应美学——美是主客观审美感应的产物	(102)
第四章 物本感应	(117)
一、审美感应的模式	(117)
二、物本感应的基本特征	(124)
三、物本感应的审美表现方式	(127)
四、物本感应的审美理论倾向	(148)
五、物本感应的审美创作潮流	(168)
第五章 心本感应	(174)
一、心本感应的基本特征	(174)
二、心本感应的审美表现方式	(177)
三、心本感应的审美理论倾向	(195)
四、心本感应的审美创作潮流	(214)
第六章 平衡感应	(221)
一、平衡感应的基本特征	(221)
二、平衡感应的审美表现方式	(225)
三、平衡感应的审美理论倾向	(241)
四、平衡感应的审美创作潮流	(255)

第七章 形式感应	(264)
一、形式感应的基本特征	(264)
二、形式感应的审美表现方式	(270)
三、形式感应的审美理论倾向	(288)
四、形式感应的审美创作潮流	(318)
第八章 领悟:文学欣赏的感应	(325)
一、审美意识的能指化与前领悟的主客体间距化	(325)
二、解不可解:感应作为意义领悟的方式	(344)
三、“我在性”与欣赏感应的时空性和空间性	(365)
四、感应论视角中的接受理论批评	(385)
第九章 历史:审美感应理论的发展	(393)
一、以《周易》为代表的孕育期	(393)
二、以《乐论》《乐记》为代表的萌芽期	(399)
三、魏晋南北朝——审美感应理论形成期	(405)
四、唐宋——审美感应理论发展期	(412)
五、明清——审美感应理论成熟期	(426)
后 记	(451)

序 言

从我开始研究审美感应问题,到这本《感应美学》出版,整整过去了十年。这十年间,断断续续地发表了一些有关论文,曾引起学术界的注意。朋友们极力催促我尽快将它写成专著,我虽有此心,但一方面觉得有些问题还没有考虑成熟,另一方面由于教学和其他科研任务缠身,不久又出国讲学三年,所以拖了下来。但心于此有戚戚焉,对有关问题的思索始终未曾停止过。期望完成此书,了却心愿,不知不觉间竟成为一种隐隐的精神负荷。后来,我的这一研究课题得到几位兴趣与观念相同的青年朋友的支持,于是决定通力合作,我主其成。自去年至今,历时一年有余,却横跨了两个世纪,《感应美学》一书终于脱稿。我带着欣喜和惶恐的心情,谨将此书奉献于读者诸君之前。

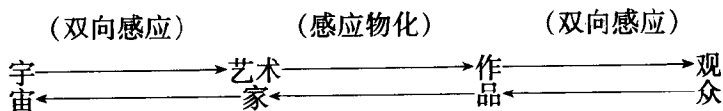
我之所以对审美感应问题发生兴趣,是出于两方面的原因。一方面,我在一所地方大学的中文系任教,既教“文学概论”、“美学概论”、“马列文论”等课程,又教“中国古代文论”、“中国古典文学”、“《文心雕龙》导读”等课程。前者的课程内容基本属于“今”,其观念与理论偏重于现代的、西方的;后者的课程内容基本上属于“古”,其观念与理论纯粹是中国的、古代的。这两种东西并存于我

的脑子里,感到其间存在着脱节的现象,有时甚至互相打架,应该努力将它们融合起来。西方现代的文学美学理论如果脱离中国传统的文学美学理论,就很难说它是世界性的,而且它只能成为一种“舶来品”,无法在中国民族文化的土壤里生根。反之,中国传统的文学美学理论如果不与西方现代的文学美学理论沟通融合,当然也不能成为世界性的,而且由于游离于当今时代之外,往往缺乏现实的生命力。我在研究中发现,中国古典美学中的“感应”问题是实现中国古典美学向现代转换,进而沟通中西美学的一个契机。因为“感应”虽然是中国哲学和中国美学特有的一个范畴,但它的内涵却具有世界性;它在哲学上探讨的是事物相反相成的矛盾两方面合二而一的问题,它在美学上探讨的是审美主体与审美客体之间的矛盾统一问题。无论在哲学上还是美学上,“感应”问题都是理论与体系的基石。审美主客体的关系,不但是中国美学家关心的问题,也是西方美学家关心的问题。西方美学家中也有类似于“感应”论的美学思想。因此,从审美感应问题入手,是否可以将会古今、中西美学沟通起来呢?这是我的一种想法和尝试。

另一方面,我对当前包括西方与中国在内的各种文学美学理论均不甚满意,认为已有的这些理论虽各成一家,但只是侧重或只能解释人类文艺现象中的某一类现象,而不能解释人类全部的文艺现象。比如从西方古代的模仿论到当代的艺术反映论,侧重解释的是人类忠实地再现生活的文艺现象;从中国的言志缘情论到西方的情感符号论,侧重解释的是人类文艺真诚地表现自我的问题;文学中的形式主义、唯美主义和绘画中的后期印象主义、未来主义、抽象派等等,则侧重于艺术与生活中对审美对象的形式的美;英美新批评与结构主义着重阐释作品文本;接受美学阐释的是读者的中心地位。如此等等,可谓如刘勰所云:“各照隅隙,鲜观衢路”(《文心雕龙·序志》),而未能从根本上、总体上把握人类所有的

文艺现象。但是,审美感应论却可以承担这一理论使命。审美感应论认为,无论文艺作品或文艺理论,他们都是人类审美意识的表现,不过前者是审美意识的形象表现,后者是审美意识的抽象表现。而审美意识本身是主体已有的思想、感情、意志、精神在审美关系中与客体互相碰撞、互相渗透、互相融合的双向交流的结果,它是审美感应的产物。审美感应又存在不同的模式,根据主客体融合的机制的差异,可以分为物本感应、心本感应、平衡感应和形式感应。不同的感应模式产生倾向不同的审美意识;不同倾向的审美意识造成审美表现方式不同的文艺作品,产生不同的审美表现原则,不同的审美理论倾向,不同的创作潮流等等。所以上述中西方的各种文学美学理论,都可以包容在审美感应的理论体系之中;古今中外各种不同表现形式的作品,各种不同内涵与倾向的理论,都可以从审美感应的不同类型和不同模式中得到合理的解释;人类文艺创造与鉴赏中的各种现象,也可由此得到阐发。

美国的艾布拉姆斯在《镜与灯》一书中列出与艺术有关的四要素是:宇宙、艺术家、作品、观众,我很同意。但我不赞成他以作品为中心而与其他三者所构成的放射性联系图式。我认为应该以审美感应为主线来贯串这四要素,如果列为图式即是:



|| (创作心理美学) || (作品文本美学) || (读者接受美学) ||

其中第一阶段是,天与人、物与心、宇宙与艺术家处于现实审美关系中的双向感应,并由外感应进入到内感应,形成特定的审美意识。在理论上对此做专门的研究,就产生创作心理美学;第二阶段是,经过感应的物化,艺术家的审美意识变成艺术作品,成为意识形态性的物,从而产生以这种特殊的“物”为研究对象的作品文本

美学;第三阶段是,艺术作品作为一种社会存在之物,与作为接受主体的观众(包括读者)发生双向感应,其中的外感应与内感应是同时发生、交叉进行的,在理论上则产生读者接受美学。

由此可见,感应美学是能够把各种文学美学理论包容在内的整体性美学,是能够解释人类各种文学艺术现象的系统论美学。

本书在受到国家中华学术基金立项资助时,定名为《审美感应论》。稿成后,决定更名为《感应美学》。因为后一名称所包括的内容更为宽泛,比较切合本书的实际,而审美感应则是构成全书的核心。

感应美学旨在沟通古今,融合中西,虽然全书内容并不纯粹是中国的,但作为全书核心范畴与理论基石的“感应”论,却是中国古典哲学与美学所特有的,所以感应美学是从中国民族文化土壤中生长起来的一种独特的美学理论,它与西方美学理论在总体上既有沟通,又有区别。

本书虽为多人合作的产物,但我是全书的负责人、定稿人,当然也是具体的撰稿人之一,所以书中内容如有不当或错误之处,应由我负责。敬请读者诸君批评指教。

郁 沅
于新千年之春

第一章 表现：文艺的审美意识

一、文艺的本质是审美的

高尔基回忆他初识文艺的情景时说：“多高兴啊，我觉得自己也好像是一个过着非凡生活的人物了。这种生活激动着我，使我振奋。”^① 这就是文艺，它所带给人的欢乐，远胜庸常。

那么，文艺的本质何在呢？纵观文艺理论发展的历史，我们往往发现，文艺摄人心魂的能力虽为大家公认，但那些对文艺本质的理论概括却永远是众说纷纭、莫衷一是，而令人困惑非常的。在我们看来，文艺不仅有其一般的社会性质，而且还有它自身的特殊性。

很长时间以来，我们强调艺术反映论，排斥艺术表现论，认为反映论是唯物主义的，而一谈到表现论便认为，“一切主张艺术是主体意识和精神的产物，是主观心灵和意志的自我表现的艺术观

^① 《在人间》，《高尔基文集》第15卷第432页，人民文学出版社1985年版。

是唯心主义的美学观和艺术观。”这种把艺术的反映与表现对立起来的观点,是十分片面和有害的。由于排斥了表现论,艺术反映论就必然走向直观的、机械的反映论。唯物论和唯心论,这是两种对立的哲学观,它表明的是在物质与精神、存在与意识的关系中谁是第一性的这一哲学基本问题上的两种不同观点,而不能以此作为区分艺术反映论和艺术表现论的依据。反映论侧重于艺术与生活客体的联系,表现论侧重于艺术与创作主体的联系,二者都是对艺术本质的揭示。对于艺术表现论,我们不能笼统地说它是唯物主义的或唯心主义的,而要做具体的分析。如果一个表现论者,他认为艺术所表现意识和感情是先验存在的,与客观社会生活无关,那就是唯心主义的艺术表现论了;相反,如果承认艺术所表现的意识和感情来自生活,是由客观外界引起的,那就是唯物主义的艺术表现论了。即使是唯心主义的艺术表现论,它的错误也不在承认艺术的表现性质,而在对意识的本源的看法。我们总是把反映视为艺术的本质,而把表现排斥在外,这是不对的。其实,艺术的本质既是反映,又是表现,是反映与表现的结合。艺术所要解决的不是物质与精神谁是第一性的问题,所以仅仅是反映还不能充分说明艺术的本质。艺术所要解决的是如何创造美的问题,也即如何对生活做审美评价并由此而进行审美创造的问题,这就离不开表现。艺术要反映生活,必须以审美评价和审美创造为核心而构成的审美意识为中介,所以艺术首先是表现艺术家个人的审美意识的,然后才是反映生活的。在艺术中,有表现才有反映,无表现便无反映。可以这样说,表现是艺术的一级本质,反映是艺术的二级本质。反映要通过表现来实现,表现要以生活为基础。我们说反映是艺术的二级本质,这是就一切意识(包括审美意识在内),其终极的产生根源皆在现实生活而言的,是就审美意识的最终哲学基础而言的,并不是对艺术创造过程中主体与客体关系的一种规定。

艺术创造过程中的主客体关系并非总是主体追随客体,反映客体,忠实于客体,而要复杂得多;也就是说,艺术创造过程中的主客体关系是一种感应关系。

艺术不可以无我,艺术离不开艺术家的自我表现,但是艺术表现自我的什么呢?古今中外的艺术表现论者有许多不同的说法,比如中国古代有“言志”说、“缘情”说、“童心”说、“性灵”说等等;西方则有“直觉表现”说、“潜意识”论、“情感符号”论、“生命动力”说以及“苦闷象征”论等等。这些说法有两点不足,一是把艺术表现的对象规定得过于狭窄,所表现的只是主体的局部,而非总体上的自我,因此不免顾此失彼,挂一漏万;二是其中所说的主体各种局部因素,都是一般的社会心理因素,而忽略了其中的艺术审美因素。其实,艺术所表现的并非一般的社会心理的自我,而是进入到审美关系之中的自我,因此艺术所表现的任何主体因素都是已经与审美相融合的因素,而非孤立的社会心理因素。比如,就拿情感来说,“情感表现”论是古今中外影响最大的一种艺术表现论,但是情感只是主体精神意识的一个局部,并非所有的艺术都表现情感,艺术也并非只表现情感,它同时也表现着主体的知觉、直觉、判断、评价、理性、趣味等等,仅仅用情感是囊括不了的;而且艺术所表现的并非一般的社会情感,而是进入到审美过程,与作为审美对象的外在的物交相感应,最终溶解在艺术意象之中的情感,这就是审美情感。能够把主体的一切心理因素都囊括在内的只能是意识,而艺术所表现的不是一般意识,是进入到审美活动之中的意识,这种带有审美特点的意识就是审美意识,所以我们说,艺术是表现主体的审美意识的。

文学艺术与道德、宗教、政治、法律、哲学以及科学都属于社会意识,从认识论来看,都是社会存在的能动反映。但它们又是不同的社会意识形态,反映现实只是它们的共同本质,还不足以将它们

区别。形象性曾被当作文学与其他社会意识区分的标志,别林斯基说:“哲学家用三段论法,诗人则用形象和图画说话,然而他们说的都是同一件事。”^①这段话曾被广泛引用以说明文学的特殊性。但实际上,形象化手段并非文学的专利,仅仅提出形象,还没有抓住它们的本质区别。因此,我们不应满足于了解文学的一般性社会本质,而应深入把握文学的特殊性质。马克思在《经济学哲学手稿》中指出:“每一种本质力量的独特性,恰好就是这种本质力量的独特本质,因而也是它的对象化的独特方式。”文学以审美活动方式体现人的本质力量的对象化,从而显示出它的独特本质。从创作与欣赏的整体过程看,文学这种审美实践活动显然不同于其他社会活动、精神活动,它通过主体与客体的审美感应关系,表现出人的审美创造意识。

下边我们从不同角度来探讨文艺的这种审美本质。

1. 从文艺理论史上看

先就西方言。从古希腊罗马乃至17世纪末,艺术一词基本上被用为技艺的同义词。柏拉图、亚里士多德均皆如此,他们把艺术看作模仿的技术。柏拉图贬低模仿而推崇酒神颂那样的灵感诗,认为灵感才能造就迷狂,而迷狂则是神灵凭附的结果,诗也正在迷狂状态下才能写得动人(见《伊安篇》)。亚氏却相反,他推崇模仿:“史诗的编制,悲剧、喜剧、狄苏朗勃斯的编写以及绝大部分供阿洛斯特和竖琴演奏的音乐,这一切总的说来都是模仿。”而人之所以要模仿,乃在于人“通过模仿获得了最初的知识”并且“每个人都能从模仿的成果中得到快感。”^② 尽管两人有如此的差异,但我

^① 《1847年俄国文学一瞥》,《别林斯基选集》第2卷第429页,时代出版社1953年版。

^② 《诗学》第27、47页,商务印书馆1996年版。

们仍能看出由于他们一个重灵感、重迷狂式的快感,一个重模仿中求知的快感,因而他们都注意到了艺术活动中审美情感的重要,从而将审美认作了艺术活动的核心内容。

对技艺中各成分的明确划分,始自 17 世纪末。18 世纪法兰西美学家巴乔对艺术与其他技艺的划分工作做出了重大贡献,他认为各艺术的共同特征是它们都模仿自然,并且从中选择那些美的东西。他把绘画、雕刻、建筑、音乐诗、演说术、舞蹈归为一类,总称为美的艺术。这一划分看来得到了相当普遍的赞同。大哲学家康德在其《判断力批判》中也是把艺术理解为技艺,而将现代意义上的艺术称作美的艺术。这表明,在康德心目中,艺术的本质应该是美的。文艺除了美的成分外,当然还有如古代文字的知识、历史学、古代遗产等,但康德把这些均视为只是构成美的艺术的必要准备的根基,而非其核心。^①

至于现代美学家们的看法,我们举杜夫海纳为例,他说现代艺术的“反传统并没有抛弃美。最令人困惑的探索,虽然有时 would 得罪某种被习惯或偏见弄僵了的趣味,但它们的目的是追求美”^②。

中国文艺理论发展史上亦有同声。尽管先秦时代有《诗》、《楚辞》、编钟等丰富的艺术成就,但其时的文艺思想家们一般都重善轻美,所谓“诗言志”、“兴观群怨”等,这正是文艺尚未取得自身的独立性的表现。直至鲁迅先生所谓发生了“文的自觉”的魏晋南北朝时期,文艺的审美特性方被重视,曹丕主张“文以气为主”,陆机提倡“诗缘情而绮靡”,均重艺术作品中的美和审美情感,而抛弃了传统的将文艺视作政治附属物的观念。刘勰在《文心雕龙》中更是用大篇幅来讨论文学的审美特色,如风骨、隐秀、神思、情采等等,

① 《判断力批判》德文本,柏林科学院 1968 年《康德文集》卷 V 第 43、44 节。

② 《美学与哲学》第 19 页,中国社会科学出版社 1985 年版。

他们把艺术的情感建立在主体对客体的审美观照之上,强调文学艺术怡情悦志的审美作用。魏晋之后,人们对文艺的审美本质的认识可以说是更为清楚明确了,其神韵、境界概念的提出,无疑是对文艺的审美本质更深入更有特色的研究所取得的成果。

2. 从文艺与其他社会意识的区别上看

文学与其他社会意识的本质区别何在?根据马克思的观点,我们认为,每一种特有的主体意识都有掌握世界的专有方式。马克思说:“整体,当它在头脑中作为思维整体而出现时,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。实在主体仍然是在头脑之外保持着它的独立性;只要这个头脑还仅仅是思辨地、理论地活动着。”^①马克思列举了人类在观念意识上的掌握世界的四种方式:艺术的、宗教的、实践——精神的和理论的。马克思用“掌握”一词,表明意识与世界的关系不仅仅是“反映”,还包括主动地观照、认识、把握和改造世界。不同的掌握方式规定了不同的主体意识。简言之,所谓理论的掌握,是指哲学、自然科学和社会科学对客观世界本质规律的认识和探索,反映人类求“真”的需要,表现为哲学、科学意识。所谓宗教的掌握,是神学巫术对世界的歪曲和虚妄的认识,反映人们迷信的需要,表现为宗教意识。所谓实践——精神的掌握,是指对社会现实对象的实用认识和把握,反映人们的实际生活需要,表现为功利意识。而艺术的掌握,是指文学艺术活动中人对世界和自身的审美观照,反映人类自由创造的精神需要,表现为审美意识。以审美意识对世界作艺术的掌握,这正是文学区别于其他社会意识形式的本质所在。

在生活实践中,不同意识的主体对同一客观事物的掌握的确

^① 《政治经济学批判导言》,《政治经济学批判》第216页,人民出版社1964年版。