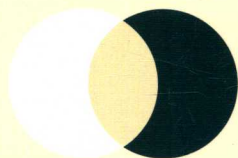


走向跨文化研究的 艺术美学

CROSSCULTURAL
AESTHETICS OF LITERATURE AND ART

李庆本
著

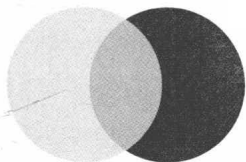


上海三联书店

走向跨文化研究的 艺术美学

CROSSCULTURAL
AESTHETICS OF LITERATURE AND ART

李庆本
著



 上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

走向跨文化研究的艺术美学/李庆本著. —上海:上海三联书店, 2019. 1

ISBN 978 - 7 - 5426 - 6516 - 4

I. ①走… II. ①李… III. ①艺术美学—中国—文集
IV. ①J01 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 236540 号

走向跨文化研究的艺术美学

著 者 / 李庆本

责任编辑 / 冯 征

封面设计 / 一本好书

监 制 / 姚 军

责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(200030)中国上海市漕溪北路 331 号 A 座 6 楼

邮购电话 / 021 - 22895540

印 刷 / 上海展强印刷有限公司

版 次 / 2019 年 1 月第 1 版

印 次 / 2019 年 1 月第 1 次印刷

开 本 / 710 × 1000 1/16

字 数 / 320 千字

印 张 / 19.75

书 号 / ISBN 978 - 7 - 5426 - 6516 - 4/J · 286

定 价 / 88.00 元

敬启读者,如发现本书有印装质量问题,请与印刷厂联系 021 - 66510725

杭州师范大学浙江省高校
人文社会科学重点研究基地后期资助项目

何为跨文化艺术美学（代序）

我们大体上可以把最近三十多年中国美学的发展划分为三个阶段：第一阶段是美学研究的审美自律论阶段，这一时期的美学研究关注的焦点问题是美与艺术的本质问题；第二阶段是美学研究的文化他律论阶段，这一时期美学研究积极拓宽自己的研究领域，主动回应大众文化的欲求，重点强调美学研究的区域性特点；第三阶段或者说未来中国美学的发展一定要突破“泛美学”倾向，应该从审美研究和文化研究发展到跨文化研究。跨文化艺术美学研究是对文化研究的超越，是对美学自身研究领域的拓展。它体现出一种将美学的内部问题与外部问题有机结合起来所形成的综合研究的体征，既不放弃美学自身固有的老问题，又不拒绝回答文化研究所提出的新问题。从这个意义上讲，跨文化艺术美学体现了中国艺术美学发展的内在要求，具有重要的研究价值。

以大众文化为主要研究旨趣的文化研究对美学研究的巨大影响与冲击已成为不争事实。当前的美学研究对这种冲击和挑战缺乏积极回应，对当代审美实践中新出现的审美文化问题介入的力度明显不足，对新出现的新媒体艺术（如微电影等）以及在全球化背景下产生的跨文化艺术门类（跨文化书法、跨文化建筑、跨文化绘画、跨文化戏剧等）缺乏及时的总结。跨文化艺术美学正是对文化研究的积极回应，将随着新媒体出现的新型艺术纳入自己研究范围，是对美学研究领域的拓展。

跨文化艺术美学研究的主要问题是“古今中外”问题。“古今”为跨文化艺术美学研究的时间维度，“中外”为跨文化艺术美学研究的空间维度。长期以来，美学研究的时间维度与空间维度是叠加的，由此出现了“中为古”（即把中国等同于古代）、“西为今”（把西方等同于现代）的中西二元论模式。跨文化艺术美学研究首先要分割时间与空间两种维度的叠加，复原“中外”与“古今”各自的原初含义，实现美学研究的跨越中外与古今的平等交流与对话。

跨文化艺术美学包含两方面的含义：第一是指跨文化艺术的美学研究；

第二是艺术美学的跨文化研究。跨文化艺术,作为跨文化艺术美学的研究对象,是指跨越不同文化界限的艺术,包括跨文化艺术创造、跨文化艺术作品、跨文化艺术欣赏和批评,等等。跨文化艺术创作,是从作者层面对跨文化艺术的界定,例如一位作者处于异文化环境中并受到异文化影响而进行的艺术创作,或者不同民族文化背景的作者共同完成一件艺术作品,这都属于跨文化艺术创作。跨文化艺术作品是指作品中吸收了异文化的因素,或者借鉴了异文化的艺术技法而创作的艺术作品。跨文化艺术欣赏和批评,是从读者(欣赏者和批评者)的角度对跨文化艺术的界定,欣赏者和批评者欣赏和批评异文化的艺术作品或艺术现象,就是跨文化艺术欣赏和批评。对跨文化艺术创造、跨文化艺术作品和跨文化艺术欣赏和批评进行美学研究显然属于跨文化艺术美学的题中之义。

而我们大家谈得比较多的跨文化艺术美学是指艺术美学的跨文化研究,主要包括以下几个方面:

1. 跨文化艺术美学的本体论研究,主要探讨艺术美的本质与特征。长期以来,我们关于艺术美的探讨主要接受西方理论的影响。跨文化艺术美学的探讨需要从中外艺术理论资源中寻找到跨文化对话的契合点,既不能否认不同文化对于艺术的不同理解这一基本事实,又不能陷于相对主义,否定共同理解的可能性。艺术美学的跨文化研究应该摒弃中外艺术孰高孰低的无谓纠缠,突破影响研究的文化中心主义,采用“多元的普遍主义”的原则,寻找跨越中外文化的共同美学规律。

2. 跨文化艺术美学的发展论研究,主要探讨中外不同文化背景下艺术的历史发展问题。过去我们对艺术发展史的研究局限于区域,中国艺术史与外国艺术史的研究常常是分离的。跨文化艺术美学对于艺术史的研究,需要用世界的眼光,应该放在世界艺术发展史的范围内加以探讨。在古代艺术与现代艺术之间,我们应该找到一种对话的途径,应该承认以现代话语阐释中国古代美学传统的合法性;在东方与西方之间,也应该找到一种对话的途径,同时承认东方与西方各自特殊性的美学价值。以西方、现代贬低东方、传统,或者以东方、传统拒斥西方、现代,都不符合跨文化艺术美学的理念与原则。

3. 跨文化艺术美学的方法论研究。研究艺术问题,不同于研究自然科学与社会科学。艺术美学研究应该有自己独立的方法论,这种方法论就是阐释学。以往的美学方法要么是经验主义的方法,要么是理性主义的方法,

要么是理性与经验两结合的方法。跨文化艺术美学则采用跨文化阐释学的方法。这种方法既突破理性主义、经验主义的方法,又突破了传统阐释学的方法。跨文化阐释学方法论将传统阐释学的时间维度转化为空间维度,着重强调不同文化区域不同艺术的空间并列同等价值,而不是时间先后等级价值。

4. 跨文化艺术美学的类型学研究,主要研究不同艺术门类的特质问题。长期以来,我们对文艺的本质问题常常以“审美情感”来概括,缺乏对不同艺术门类特质问题的研究。我们不禁要问,如果文学与众多不同的艺术门类的本质都是“审美情感”,那么,它们各自的特质又表现在何处呢?跨文化艺术美学的类型学研究就是要解答这一问题。这需要对世界不同区域中的不同艺术门类进行认真的甄别,找到不同文化背景下同一艺术门类的共同本质,分析同一艺术门类不同的文化特征。

跨文化艺术美学,无论是跨文化艺术的美学研究,还是艺术美学的跨文化研究,都是新课题,需要付出许多艰辛和努力,也需要许多同行的共同协作。本书权作抛砖引玉,以待方家。

目 录

何为跨文化艺术美学(代序) / 1

茅盾美学思想刍议 / 1

美学和辩证逻辑 / 13

建构主义美学观:皮亚杰启示录 / 22

孟子“性善论”与基督教“原罪说” / 28

寻找美学研究的理论基点 / 39

王国维对德国浪漫派美学的引进 / 52

晚明美学思潮与审美主体性的建构 / 73

审美意识的现代转型 / 86

谈黑格尔的艺术类型学 / 95

汉语语境中的审美现代性问题 / 117

走向跨文化研究的文学理论 / 126

比较美学的影响研究与跨文化研究 / 136

国外生态美学的理论与方法 / 146

审美教育的现代性与跨文化性 / 153

中西艺术教育体制的比较研究 / 165

从生态美学看实践美学 / 196

周易与生态美学 / 206

跨文化审美欣赏的四个维度 / 218

欣赏自然的三种模式:艺术、环境与生态 / 229

禅宗、身体美学与王维的诗及其翻译 / 240

中国微电影与微时代的社会主义文化生产 / 252

百年中国文艺理论的回顾与展望 / 262

强制阐释与跨文化阐释 / 277

鸟巢《图兰朵》:从文艺作品到文化产品 / 289

茅盾美学思想刍议

“五四”运动时期,中国的思想界引进了西方的“民主”与“科学”的思想,用以反对封建的专制和迷信,极大地振奋了中国人民的精神,解放了中国人民的思想。虽然“民主”与“科学”的武器还不足以摧毁封建统治的基础,但它极大地改变了人们对人的本质和价值的看法。反对封建专制、废除宗教迷信对人性的压迫和束缚,要求个性之解放、人格之独立,这在中国现代思想史上是划时代的进步,表明我们对人的本质的认识有了一个很大的飞跃。茅盾在后来回忆起这个时代的文学运动时曾确切地说:“人的发现,即发展个性,即个人主义,成为‘五四’时期新文学运动的主要目标;当时的文艺批评和创作都是有意识的或下意识的向着这个目标。”^①

这种“科学”和“民主”的新思潮给年轻的茅盾以极大的影响。当时他贪婪地阅读《新青年》等进步刊物,感到“刺激力很强,以前人好像全在黑暗当中,到那时才突然打开窗户”。^② 不过与郁达夫等人比较起来,他的对人的看法又有自己的独到之处。同样是反对封建思想,主张个性解放,人格独立,郁达夫崇尚的是人的自然本性,而茅盾则注重人的社会属性。在否定了封建礼教对人性的压抑之后,郁达夫接受了卢梭“返回自然”的思想,要求复归人的自然本性,充分抒发自己的内在感情及欲望冲动。茅盾思想的特点则在于他否定了封建礼教的束缚之后,要求人们采取积极的态度,去改造那黑暗的现实,创造美好的未来。这是对人格的高扬,是对人的社会性的肯定。他在1917年发表的《学生与社会》中就曾说:

① 茅盾:《关于“创作”》,《茅盾文艺杂论集》(上),上海:上海文艺出版社,1981年版,第298页。

② 韩北屏:《茅盾先生谈“五四”》,转引自庄钟庆《茅盾的创作历程》,北京:人民文学出版社,1982年版,第9页。

今日之社会,虽令人不能满意,而吾学生当泰然处之,只宜有澹勉之心,不可有悲丧之念。盖天下事之不可为者,皆在心死而不为之耳。譬如父母有疾,虽极殆,而为子者唯奔走求医,断无坐而哭泣之理。今日学生之于社会,亦当如是。^①

随着对马克思主义唯物史观的确立,茅盾后来对“人”的本质作了明确的解说。他不仅引述了马克思的“人是社会关系的总和”的论点,而且从“人”的社会行为的二重性上说明了“人”的本质特征。他在1936年发表的《创作的准备》这篇文章中说:“最初是‘人’创造了‘环境’,其次是‘人’的思想行动被这‘环境’所支配,又次是由这被支配而发生的决定性作用又反拨了‘人’的思想而产生改造这环境的意志和行动,——这是一串的矛盾的发展。在这中间,‘人’的能动作用无论如何不能被忽视的。”因此,他要求新文学家以研究这样的“人”为第一要务,要去理解“人之所以为人的四个方面”,即“人与人的关系,人与历史的关系,生活环境对个人的影响以及人怎样改造生活”^②,以反映“从今天到明天这一战斗的过程中所有最典型的狂澜伏流方生方灭以及必兴必废”^③的时代特点。

在对人的认识问题上,尽管茅盾前后期有着不同的侧重,但他将人看成是个性与社会性的统一则是他一贯的立场。开始时是处于反对封建伦理规范的目的,要求张扬人的个性,后来则越来越关注人的社会性。但在张扬个性的同时并不忽视人的社会性,在关注人的社会性的同时,也没有忘记发挥人的主观能动性。

我们在探讨茅盾美学思想之前,之所以要先提出茅盾对人的本质的看法这一问题,是由于我们根据马克思的“人的本质力量对象化”的原则,认为美的本质不能离开人的本质作单独的孤立的考察,或者换句话说,对美的本质问题的看法往往要受制于对人的本质的看法;对于人的本质是怎么看的,对美的本质就会怎么看。茅盾自己就这么宣称过:“‘人’是我写小说的第一目标”^④,因为“人物是本位”^⑤,所以新文学工作者应以研究人为第一要务。如果我们

① 茅盾:《学生与社会》,见《学生杂志》第四卷十二号。

② 茅盾:《认识与学习》,《茅盾文艺杂论集》(下),上海:上海文艺出版社,1981年版,第979页。

③ 茅盾:《谈技巧、生活、思想及其他》,《茅盾文艺杂论集》(下),第930页。

④ 茅盾:《谈我的研究》,见《中学生》,1936年第61期。

⑤ 茅盾:《创作的准备》,《茅盾论创作》,上海:上海文艺出版社,1980年版,第456页。

真正懂得了茅盾的对人的本质问题看法的特点,并且能够紧紧把握住这一特点,也就等于找到了打开茅盾美学思想大门,直接进入其富丽堂皇的宫殿的钥匙。

二

美是人类社会实践的产物。没有人就没有美。所以美的创造既具有个体性,又具有社会性。茅盾的美论就是建立在个体性与社会实践性相统一的基点上的。因此,他能充分又恰当地肯定文艺的功利目的和社会作用。

他在最早的文学论文《现在文学家的责任是什么》中就开宗明义地提出:“文学是为表现人生而作的”,不是“一个人‘寄慨写意’的”,更不是“为名”“为己”的。因此“文学家所欲表现的人生决不是一人一家的人生,乃是一社会一民族的人生”。^①可见茅盾一登上文坛就否定了文学的个体性,肯定了文学的社会性和功利性,因而提出了“为人生而艺术”的文艺主张。后来,在同“为艺术而艺术”派的论辩中,不仅进一步提出了文学应成为“生活的教科书”的口号,而且根据意识形态受经济基础制约的原理,论述了文艺的阶级性质,又明确提出建立无产阶级文艺,“为人民大众服务”的论点。这时,他认为创作一部好书的必备条件是:“第一,它不能不讲到大多数人所最关心最切身的问题;第二,它不能不揭露大多数人最痛心疾首的现象;第三,它不能只在问题的边缘绕圈子,它必须直捣问题的核心;第四,它必须在现实的复杂错综中间指出必然的历史动向,以推动人民革命事业的发展。”^②这就充分表现出茅盾那鲜明的艺术功利观。但是,另一方面,茅盾也看到了文艺上的一切功利目的都只是外在规范形式,他说:“自然我们也承认亢热的革命精神与勇敢无畏的气概,是需要的,是可宝贵的。但是由于历史的信念与刚毅的意志而发生的革命精神与作战勇气,方是可宝贵的,可靠的;如果象打吗啡针似的去刺激出来的,或是用了玫瑰色的镜子去鼓舞出来的,那就是靠不住的、假的。”^③文学艺术不同于社会理论科学,也不能简单地把外在的“刺激”误认为艺术,只有通过生活体验,使社会功利目的的外在规范积淀于作家的内在心理结构中,变成自觉的情感追求,才能创造出真正的革命

① 茅盾:《茅盾文艺杂论集》(上),上海:上海文艺出版社,1981年版,第3—4页。

② 茅盾:《杂谈文艺现象》,《茅盾文艺杂论集》(下),上海:上海文艺出版社,1981年版,第1038页。

③ 茅盾:《论无产阶级艺术》,《茅盾文艺杂论集》(上),上海:上海文艺出版社,1981年版,第194—195页。

文学。

他批评一些公式化的文学作品道：“他们太不把‘心头的强烈冲动’作为写作的要件之一了。这是落在另一极端的误解。这结果是作品的浅薄和公式化。”^①在茅盾看来，文学的社会功利目的的实行并不是使个体的情感屈从或牺牲于这个外在目的，而是通过对个体自身的肯定和完善，通过个体内心情感的强烈冲动来自觉地达到。如果文学的社会功利目的的实现不是人的自我肯定，而是人在某种外力的压迫下不得不对人的自我感情的否定，那么这样的功利目的即使是善的，但在实质上却不是美，这结果就是作品的浅薄和公式化。

既然文学艺术既要有一定的社会功利目的和作用，但又不能以牺牲作家艺术家的“个体情感”为代价，那么怎样才能统一呢？这里“个体情感的实质是什么”就成为问题的关键。茅盾解释得很好：“原来文学诚然不是绝对地不许作者抒写自己的情感，只是这情感决不能仅属于作者一己的一时的偶然的”^②，而是“属于民众的，属于全人类的”。也就是说文学是允许“个体情感”的存在的，只不过“个体情感”不是纯然自己的个人的东西，而是里面已经积淀有社会理性的内容了；只不过社会理性是作为内容通过作为形式的个体情感冲动表现出来的，两者是不矛盾的。

那么，思想理智的渗入会不会打消作家的创作欲望呢？茅盾回答说：“创作的最要条件是题材的成熟。要是有人当真在‘前思后想，左防右防’以后，便觉得‘兴头’已过，‘写不下去’，那么，问题的焦点绝不在什么‘兴头’的被扫与否而在题材尚未成熟。他所谓‘兴头’是虚伪的一时的冲动，绝不是从丰富的积累的‘材料’酝酿提炼而得到的精华。如果确是从深厚的经验积累中产生的东西，那么只有愈研究愈推敲便愈觉得‘兴头’好，愈觉得‘可写’的方面太多的”^③。理智的渗入可能会破坏或否定情感，但否定的是人的虚伪的一时的情感冲动，不是全部情感，而真正的艺术情感正由于社会理智的渗入才使自己与一般的自然性的情感冲动区别开来，因此思想理智的渗入不仅不会打消作家的创作欲望，反而能使这种欲望更符合社会的要求，更带有社会性，从而得到更好的抒发。

① 茅盾：《创作的准备》，《茅盾论创作》，上海：上海文艺出版社，1980年版，第489页。

② 茅盾：《文学和人的关系及中国古来对于文学者身份的误认》，《茅盾文艺杂论集》（上），上海：上海文艺出版社，1981年版第23页。

③ 茅盾：《创作的准备》，《茅盾论创作》，上海：上海文艺出版社，1980年版第489页。

因此,茅盾特别强调作家生活经验的重要性。他从自己的创作经验中体会到,“徒有革命的立场而缺乏斗争的生活,不能有成功的作品”^①。他还说:“将来的伟大作品之产生不能不根据三个条件:正确的观念,充实的生活和纯熟的技术;然而最最主要的还是充实的生活。”^②在茅盾看来,“文学家的题材是从现实社会中取来的,然而一篇小说或戏曲却的确不是现实社会里种种相的记录”^③。也就是说,作家到人民生活中去,并不是为了机械地反映生活,而是为了表现生活,这里说的表现是指使生活中的某事物具有一种感动人们的能力。它包括两个方面:一是为了使作家个人的情感积淀有社会内容,培养作家的使命意识;二是为了使外在的功利目的转为内在心理的情感追求。我认为只有这样理解我们过去提倡的“到生活中去”的目的和意义才是比较合适的,它对于我们今天正确理解文学与社会生活的关系,特别是社会生活对文学艺术的作用,拨去我们过去对这个问题看法上的迷雾,是大有启发的。

在谈到文学艺术的社会作用时,茅盾提出社会认识教育作用,必须通过审美作用,即通过对读者的情感塑造(或组织)来达到。他在《〈地泉〉读后感》一文中严肃地指出,小说《地泉》的缺点是“缺乏感情地去影响读者的艺术手腕”。“如果我们既读这本书后有所认识理解,那可是理智地得出来的,而不是被激动而鼓舞而潜移默化于不知不觉。”“文学作品之所以异于标语传单者,即在文艺作品首要的职务是在用形象的言词从感情上去影响普通人,使他们热情奋发,使他们认识了一些新的,——或换言之,去组织他们的情感思想。”由于文学艺术的作用问题和作家艺术家的创作问题在对情感媒介的要求上具有同等程度,再加上茅盾对这个问题已经表述得很清楚了,就用不着我们在这里多啰嗦了。

总之,无论从作家到作品的过程,还是从作品到读者的过程,茅盾都极准确地把握到了文学艺术的特殊价值。他既强调文学的社会功利目的和社会认识教育作用,同时也不否认作家的情感冲动和艺术对读者的情感塑造。既强调文学的社会性,同时也不否认文学的个体性。社会性和个体性,两者的关系不是谁征服谁,谁吞并谁的关系,而是个体性作为情感形式和社会性

① 茅盾:《茅盾选集·自序》,《茅盾论创作》,上海:上海文艺出版社,1980年版第20页。

② 茅盾:《关于“创作”》,《茅盾文艺杂论集》(上),上海:上海文艺出版社,1981年版第310页。

③ 茅盾:《告有志文学研究者》,《茅盾文艺杂论集》(上),上海:上海文艺出版社,1981年版,第213页。

作为理性内容紧密地统一在作家的内在心理结构中,通过艺术形象传达给读者,通过对读者的情感塑造来达到文学艺术的社会功利目的。这不正是美的品格吗?要求个体在社会中的自我实现,要求个体与社会自由地统一,这不正是美的本质所在吗?正是由于这一点,茅盾的文艺批评和文艺理论自始至终渗透着对“美”的思索和探讨。

三

与对美的看法相联系,与“为人生”的文学主张相一致,茅盾在审美态度这个问题上要求读者在欣赏文艺作品时,取消与文艺作品之间的距离,要求读者“入迷”,反对以纯然客观的态度来欣赏文艺作品。他在《论“入迷”》一文中说:

有些人一拿起小说来读,便在心里说:“小说家言,岂能当真。”于是带着怀疑的微笑,被动地看下去。有些人进入戏园,就自己提醒自己道:“这是做戏呀!”……我们要说,真正含有严肃的人生意义的小说或戏曲,原来不是给此等人看的!此等人看小说进戏园只是糟蹋时间罢了!读小说或观剧,一定得有几分“入迷”,——就是走入作品中和书中人一同哭一同笑,这才算不负那小说和戏曲,而小说或戏曲也没有白糟蹋了他的光阴。

可是,另一方面茅盾却在《自然主义与中国现代小说》中批评中国旧派小说家道:

中国旧派小说家作小说的动机不是发牢骚,就是风流自赏。恋爱是人间何等样的神圣事,然而一到“风流自赏”的文士的笔下,便满纸是轻薄口吻,肉麻态度,成为诲淫的东西;言社会言政治又是何等样的正经事,然而一到“发牢骚”的“墨客”的笔下,便成了攻讦隐私,借文字以报私怨的东西,这都是因作者对于一桩人生,始终未用纯然客观心理去看,始终不曾为表现人生而描写人生。

茅盾在这里却又提倡起“纯然客观的心理”来了。从它本身的表现特征看,与布洛所说的“心理距离”似有相同之处,即审美所应取的态度要把对象

放到实用的需要和目的的考虑之外,与狭隘的功利目的保持一定的“心理距离”。这样在茅盾论审美态度的问题上,似乎出现了这样一个二律背反的公式:

要是审美的态度,必须在审美客体与审美主体之间消除距离。

要是审美的态度,不能在审美客体与审美主体之间消除距离。

那么,茅盾在《论“入迷”》之后为什么又要提倡“纯然客观的心理”呢?这是不是互相矛盾呢?他的提倡与布洛的“心理距离”有什么不同呢?布洛等人虽然提倡审美主客体之间应保持适当的心理距离,但是对于为什么人们能够对审美客体保持适当的心理距离这一问题,却没有作出解答。他们当然不懂得用马克思主义的实践观点,即从作为社会实践的主体方面找原因,因而使“距离说”显得虚无缥缈,无法使人找到适当心理距离的客观依据。马克思主义美学理论则在“自然向人生成”的社会实践的运动中,从对人的社会性本质的肯定中,揭开了人类所必然具有的审美心理距离的秘密。这其中当然也包括作为马克思主义者的茅盾。

马克思说:“为了在对自身生活有用的形式上占有自然物质,人就使他身上的自然力——臂和腿、头和手运动起来,当他通过这种运动作用于他身外的自然并改变自然时,也就同时改变了他自身的自然。”^①

茅盾也认为:“人类创造了文化以征服自然,同时亦要征服人的原始性,以及人类在历史过程中所自造的阻碍‘人性’向真善美发展的种种人为的桎梏。”^②

所谓“人的原始性”,就是人的在对自然生存有利的形式上占有自然物质的狭隘功利目的的自然性。人类在开始进行物质实践时,其目的往往只是为了生存。但通过人们的实践活动之后,“目的通过手段和客观性相结合”^③,便产生了远远超越有限目的的结果和意义。实践使自然成为人的自然。不仅外在的自然界,而且作为肉体存在的人本身的自然,也超出了动物性的本能而具有了人(社会)的性质。人在自然生存的基础上,产生了一系列超生物性的素质:吃饭不只是充饥,而成为美食;两性不只是交配,而成为爱情。总之,人类不只是有求生的目的,而且能够在更高层次上即在审美层

① 马克思:《资本论》第一卷,北京:人民出版社,1976年版,第201—202页。

② 茅盾:《最理想的人性》,《茅盾文艺杂论集》(下),上海:上海文艺出版社,1981年版,第923页。

③ 列宁:《哲学笔记》,北京:人民出版社,1974年版,第202页。

次上对待一切。因此审美态度是在“自然向人生成”的过程中,在社会实践的发展中必然形成的,人类之所以能够采用“客观心理”对待生活,这是由人的社会性本质所决定的。布洛的“心理距离说”恐怕也只有在这里才能找到它最后的归宿。

这样看来,解决上面我们所说的那个二律背反公式的方法也就很简单了。正题是就人的社会性,即为人生的功利目的而言的。反题是就人的自然性,即狭隘的功利目的而言的。也就是说,要求与为人生的艺术消除距离,与狭隘的功利目的保持距离,这实际上是一个问题的两个方面,两个说法。茅盾所说的“用纯然客观的心理对待人生”是针对把文学作为图报私怨,轻薄海淫的狭隘功利目的的中国旧派小说家说的;要求审美必须在狭隘的功利目的的考虑之外,并不是否认文学的一切功利目的;相反他特别强调文学的社会功利目的,反对那些企图超越一切功利目的的文学。关于这一点,他在《告有志文学研究者》一文中讲得更清楚。他说:“‘美’使人忘了小我,发生为全人类而牺牲的高贵精神,不是使人‘怡然忘我,游心缥缈’。但是不幸世之颂祝文学能给我们一些美的,只是把‘陶醉’‘忘我’等等作为文学的功绩,其性质是消极的,不是积极的。”^①

四

茅盾认为艺术与构成艺术品的材料是不同的。艺术的美否不由组成艺术品材料的美否所决定,而由“创造原素”所决定。他说:“文章的美不美,在乎他所含的创造的原素多不多,创造的原素愈多,便愈美。如果一篇文学作品的体裁,描写法和意境都是创造的,那么这篇文章即使不用半个所谓美的词头儿,也是极美的一篇东西;不然,即使全篇里填满了前人用过的风花雪月,亦不过泥水匠画照壁,虽然颜料用的是上等货,画出来的终究不成个东西。”^②他提出文章的美在于创造性,就极准确地抓住了艺术的根本特征。艺术固然不像克罗齐等人所说的“艺术即直觉即表现”,与艺术材料的表达无关。但它毕竟与艺术材料是不同的,雕塑不等于大理石,绘画不等于画布、色彩和线条,文学也不能和文字等同,这里关键的问题在于这些材料

① 茅盾:《茅盾文艺杂论集》(上),上海:上海文艺出版社,1981年版,第209页。

② 茅盾:《杂感——美不美》,《茅盾文艺杂论集》(上),上海:上海文艺出版社,1981年版,第162—63页。

如何组成符合审美主体的内在心理结构的形式。由此,创新性是这个形式所必备的,只有这样,才能引起审美者的注意和愉悦,这样的艺术品才是美的。

茅盾一再反对那些毫无创新性的模仿的文学作品,他说中国现代章回体派小说,“每回书的字数必须大略相等,回目要用一个对子,每回开首必用‘话说’‘却说’等字样,每回的尾必用‘要知后事如何,且听下回分解’,并附两句诗。处处呆板牵强,叫人看了,实在引不起什么美感”^①。他在《评五四六月的创作》中批评了“为创作而创作”的一个最大毛病,“就是‘模拟’别人的作品,而不是作者自身经历的结晶”。

那么,文学艺术为什么必须要有创新性呢?除了文艺自身发展的内在要求外,茅盾还从接受者生理——心理的角度探讨了这个问题。他说:

纯粹中国式的旧戏已经不能供给一般看客好新的欲念;二十年以来,中国旧剧刻刻在变换,……而这种变迁改革的动机并不是由于少数新人物的提倡,却是社会生活改变后自然的趋势。因为物质文明进步的缘故,现代人的欲望已不如从前人那样简单;现代人的五官感觉力也比以前人更为锐敏,中国旧戏的粗疏艺术自然不能满足他们耳目的欲望,旧戏虽要不变,也不成了。^②

……用词与表现方式以新鲜活泼为贵;活泼,才有“意绪”可寻,才能引起读者强烈或微渺的兴趣。……不过新鲜、活泼,也是相对的说法;因为无论怎样新鲜活泼的词,用得太多,也将失了刺激性,不复耐人寻味。^③

从以上两段话中,我们大体可总结出文学艺术之所以必须要有创新性的三方面原因:

第一,“现代人的欲望已不如从前人那样简单。”这是物质文明进步的缘故。上面我们已经讲过,随着社会实践的发展,作为自然生存的人不断地社

① 茅盾:《自然主义与中国现代小说》,《茅盾文艺杂论集》(上),上海:上海文艺出版社,1981年版,第84页。

② 茅盾:《中国旧戏改良我见》,《茅盾文艺杂论集》(上),上海:上海文艺出版社,1981年版,第63页。

③ 茅盾:《独创与因袭》,《茅盾文艺杂论集》(上),上海:上海文艺出版社,1981年版,第71页。