

文藝美學原理

杜书瀛 主编

社会科学文献出版社

文艺美学原理

杜书瀛主编

执笔者（以先后为序）

杜书瀛 黎湘萍 应 雄

江蓝生教授书

杜书瀛

2000.8.15

社会科学文献出版社

北京·1992

(京)新登字028号

文艺美学原理

杜书瀛 主编

社会科学文献出版社出版发行

(北京建国门内大街5号) 邮政编码: 100732)

新华书店经销 外文印刷厂印刷

850×1168 1/32开本 9.75印张 253千字

印数 00001—3500

1992年10月第一版 1992年10月第一次印刷

ISBN 7-80050-308-9/I·34 定价: 6.40元

版权所有 翻印必究

序

许 明

美学与一般文艺学之间存在一个中间地带，这是肯定的。纯粹美学的探讨范围，更切近形而上的哲学问题。如，美的本质问题、审美发生问题、美学范畴诸问题。典型的如康德的《判断力批判》，这是一部纯粹意义上的关于美的哲学著作。而一般文艺学所研究的问题，如通常所见的艺术概论、文学概论，讨论的是纯粹艺术问题。所以，文艺美学作为一门子学科应当成立，是没有问题的。

杜书瀛主编、杜书瀛、黎湘萍、应雄执笔的《文艺美学原理》，就是对这样一个空白的中间地带的一项大胆的探索。虽然国内已有零星的关于文艺美学的论著，但由于这个问题本身具有的模糊性、由于将它独有的范畴概括出来的困难性，所以，产生的实效并不大。所谓的文艺美学，仍在美学与文艺学之间摇摆。然而本书却显示了编写者的“明知山有虎，偏向虎山行”的勇气和苦心。在《序论》中，主编杜书瀛竭力想界定的是文艺美学的学科地位，言之不无道理。他指出，文艺美学“集中研究文学艺术领域中的审美活动规律”。这是符合人类这一特殊精神领域的实际状况的。本书就是他们对这一特殊的审美活动规律的一种探求和描述。

以我看来，文艺美学理论建立在审美活动的总构想的基础上是有道理的。中国美学界在很晚的时候才明白，“美是什么”这样的提问只能属于古典时期。与近代哲学发展的水准相一致，康

德以后的哲学是以主客体的相互关系为思考的出发点的。而且，不仅仅是哲学的转型，美学研究本身的困难进程也使人们认识到：如果不想让美学永远成为某个哲学家或心理学家的附庸，那么，就让它回到自身吧！抛开一切美学理论、美学主张，人类的审美活动不早就存在了吗？当人类还处在刀耕火种时代，无意识的审美活动就出现了。不管你如何解释原始艺术，它是一种审美则是无可非议的。美学，从根本上来讲，就是研究这种人类自古以来就存在的审美活动的学问。基于这样的出发点，本书在总构思上出现了这样一种循环：审美—创作，创作—作品，作品—接受。实质上，这是从审美活动中的主体经过中介回复到主体的过程，这是用过程观点来架构理论的一个有价值的试尝。

另外，从单个问题来讲，本书有许多引人注目之处。首先是杜书瀛企图将审美活动的本质作出哲学论证，他认为审美活动是“人的本质的自我确证和自我肯定，是对象的人化”，虽然这是美学界的一家之言，但他论述中力图自我完满却是确凿无疑的，他将审美活动细分为“消费性的审美活动”与“生产性的审美活动”也给人以启发；其次，在“创作—作品”编中，黎湘萍提出的“审美智慧论”，似乎是一种独创，在过去的美学讨论中尚未见过这样的范畴，在“作品—接受”编中，应雄将接受美学的基本问题阐述得井井有序，读后也给人以教益。作为一部合作的著作，有这样的一个出发点和架构的企图，有这样的理论努力，有这样的在具体问题上能给人以启示的论述，我以为这已经算是成功了。

当然我不能不指出本书存在的问题。作为一部原理性著作，应当有构架原理的基本方法，应当有前后一以贯之的逻辑线条，应当有由不同等级范畴组成的范畴网，但本书在这个基本问题上却是失之草率的。主要是在内容上三编脱节、重复、范畴之间的联系不清。这就犯了一个大毛病：单兵作战尚可，而战略安排却欠章法。

这个问题的出现是不能责怪作者的。文艺美学虽然有理由存在，但究竟它应当如何区别于一般美学与一般文艺学，这在美学界仍然是个十分棘手的问题。本书所作的努力已是相当难能可贵了，而且，本书在大线条上已凸现了作者的理论努力；以审美活动为基点，以审美——作品——接受为线索进行构架，这是相当有价值的。我在这里想的是：为什么不把审美活动作为基本美学问题再进一步地展开呢？如果这个问题搞清了，在文艺美学的总构架上相应的范畴就有地方放了。

一部书有一种启示，这就是它的价值。科学大概就是在这种不断的启示中前进的。而对这种启示的尊重，本身就是一种科学态度。美学在我国虽热闹过几阵子，但仍然是不成熟的学科，在将学科推向成熟的过程中，每一种新思考所提供的启示无论价值如何，总是有益于学科建设的——哪怕这种启示构成了批评对象。

书瀛兄是我的大师兄，湘萍、应雄两位又是我的学友，他们嘱我作序，我就直来直去，一吐为快，好在不怕伤什么和气。祝愿他们在下一部著作中给人以更多的“启示”。

一九九二年六月六日于京城

钟鼓楼

《文艺美学原理》目录

序	许明
序论	杜书瀛
一 一个新兴而古老的学科	1
二 文艺美学的学科性质和地位	5
三 本书内容的基本构想	11
第一编 审美——创作	杜书瀛
第一章 审美活动与审美活动范畴	16
第一节 审美活动	16
第二节 审美活动范畴	29
第二章 文艺创作作为审美价值的生产活动	36
第一节 生产性审美活动与消费性审美活动	36
第二节 文艺创作以生产审美价值为基本目的	40
第三节 文艺创作的发生是审美活动发展的必然要求	47
第三章 审美价值生产的基本类型	53
第一节 关于审美类型的划分	53
第二节 艺术生产中的崇高	59
第三节 艺术生产中的优美	64
第四节 艺术生产中的悲剧	68
第五节 艺术生产中的喜剧	73
第四章 文艺创作中的美学辩证法	80
第一节 观察与领悟	80
第二节 写真与写意	87
第三节 形与神	93

第四节 虚与实·····	99
第二编 创作——作品 ·····黎湘萍	
第一章 艺术品的魅力·····	108
第一节 作品对于人的意义·····	108
第二节 作品意义的观念形态·····	119
第二章 审美智慧论·····	132
第一节 存在的悲剧和超越·····	133
第二节 沉思与狂欢·····	143
第三节 审美活动的定型·····	151
第三章 审美形式论·····	157
第一节 艺术把握存在的形态·····	157
第二节 艺术家把握存在的审美风格·····	166
第三节 形态与风格的统一·····	172
第四章 审美价值论·····	177
第一节 作品的多义性·····	177
第二节 媒介的价值·····	183
第三节 艺术形态的价值·····	188
第四节 作品的间文性和独创性·····	192
第五章 艺术传播论·····	196
第一节 作品的传播品质·····	196
第二节 传播的技术条件·····	201
第三节 传播的文化环境·····	205
第三编 作品——接受 ·····应 雄	
第一章 接受美学的遗产背景与课题意义·····	208
第一节 理论态度与方法·····	208
第二节 遗产或背景·····	216
第三节 课题焦点与学术价值·····	224
第二章 意义归诸何物：对接受主体的 系统性放逐·····	228

第一节	摹仿说之检讨·····	229
第二节	作者意图说之检讨·····	236
第三节	本文意义自足说之检讨·····	242
第三章	“读”的能动性 & 历史性·····	247
第一节	“读”与“写”·····	247
第二节	读者的广义化·····	250
第三节	接受的共时维面·····	253
第四节	接受的历时维面·····	256
第五节	接受与“误读”·····	262
第四章	“释义循环”及处置策略·····	265
第一节	意义中心之转移与“释义噪声”·····	265
第二节	释义循环·····	274
第三节	权力与知识意志：走向历史实践·····	278
第五章	“接受的幽灵”：文艺 & 历史实践·····	285
第一节	接受主体：禁忌 & 骚扰·····	285
第二节	接受之学与文艺民主·····	290
跋·····	靳大成	
后记·····	杜书瀛	

序 论

一 一个新兴而古老的学科

文艺美学是一门新兴而又古老的学科。说它是新兴的，是因为“文艺美学”这个名称的出现，在我国大陆上不过是八十年代初的事情^①；如果从我国台湾省学者王梦鸥先生1976年出版的《文艺美学》算起，至今亦不过十五年，——这段时间作为一门学科的历史，是太短暂了。然而，如果不拘泥于名称，而是看理论活动的实质内容，那么，不论在中国还是在外国，又可以说文艺美学是一门十分古老的学科。因为，把文艺看作一种审美现象，探讨和阐述文艺的美学规律，这在古代中国、古代希腊罗马、古代埃及、古代印度、古代日本、以及古代阿拉伯各民族等等，都早已有之。

例如，我国先秦时代的儒家，不但注意到文艺的认识功能，同时也注意到文艺的审美性质。孔子一方面指出诗可以兴、观、群、怨，“多识于鸟兽草木之名”（《论语·阳货》）；另一方面又对文艺的审美魅力深有体会，他在齐闻《韶》，三月不知肉味，

① 较早提出建立文艺美学学科主张的是胡经之，他的《文艺美学及其他》一文收在1982年北京大学出版社出版的《美学向导》一书中。近十年，陆续有文艺美学论著出版，主要的有：周来祥：《文学艺术的审美特征和美学规律》（1984年，贵州人民出版社）；王世德：《文艺美学论集》（1985年，重庆出版社）；杜书瀛：《文艺创作美学纲要》（1985年第1版，1987年第2版，辽宁大学出版社）；胡经之：《文艺美学》（1989年，北京大学出版社）。

说：“不图为乐之至于斯也。”（《论语·述而》）并且孔子还从“美”和“善”的角度对文艺作品作出评价，谓“韶‘尽美矣，又尽善矣’”，谓“武‘尽美矣，未尽善也’”。（《论语·八佾》）先秦的道家站在与儒家不同的哲学基础上，也论及文艺的审美特点，特别是艺术创作者作为审美主体的某些特点。《庄子》“外篇”《田子方》一文中讲了这样一个故事：“宋元君将画图，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半。有一史后至者，僴僴然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣般礴赢。君曰：‘可矣，是真画者也。’”为什么说这位“僴僴然不趋”、“解衣般礴赢”的后至者是“真画者”呢？因为绘画作为一种审美活动，要求它的创作主体须获得一定程度的精神解放，处于某种超脱了“庆赏爵禄”、“非誉巧拙”等狭义利害考虑的自由状态；否则，审美创造活动是无法进行的。孔子和庄子的文艺美学思想（当然不限于我们上面提到的那几点），在中国历史上产生了深远影响，后来的许多论著，如刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》、谢赫的《古画品录》、宗炳的《画山水序》、张彦远的《历代名画记》、司空图的《二十四诗品》、郭熙的《林泉高致》、严羽的《沧浪诗话》、李渔的《闲情偶寄》、王夫之的《薑斋诗话》、叶燮的《原诗》、王国维的《人间词话》等等，在继承先秦儒、道两家（后来又有禅宗）文艺美学思想的基础上，不断丰富、发展、创新，逐渐形成中华民族独具特色的理论体系。

西方自古希腊起，亦逐渐形成自己的文艺美学传统。古希腊的柏拉图和亚里士多德，可以说是具有世界影响的文艺美学家。柏拉图关于艺术是“摹本的摹本”、“影子的影子”的思想，关于艺术的审美感染力（他的磁石吸引铁环的譬喻，生动地说明这种感染力既深且广）的思想，对艺术创作灵感的论述（“迷狂”说、诗灵神授说）^①等等，虽然今天看来有许多荒谬的不科学的地方，但是在当时无疑将人们对文艺的审美性质的认识向前推进

^① 参见朱光潜《西方美学史》上卷第二章《柏拉图》，人民文学出版社，1963年版。

了一步。柏拉图的学生亚里士多德的《诗学》，可以说是西方第一篇最重要的文艺美学著作，他所提出的许多文艺美学概念，用车尔尼雪夫斯基的说法，“雄霸了二千余年”^①；他所提出的诗比历史更富哲学意味的思想、艺术作为一个有机整体的思想、艺术的分类原则、悲剧的“过失”说和“净化”说等等，至今对我们的文艺美学研究仍有启发意义。到罗马时代，贺拉斯的《论诗艺》在继承亚里士多德思想的基础上，建立了古典主义的文艺美学体系。虽然贺拉斯的许多观点显得保守、僵硬，但也提出了某些有价值的思想，如他在传统的艺术摹仿自然的主张之外，提出了一个新的概念——“创造”^②，即在“紧密接近事物的真相”的基础上，凭想象和虚构，创造出新的形象；他关于艺术具有教益和娱乐（美感作用）两重功能的论述，对后世也产生了重要影响。稍晚于贺拉斯，相传为朗吉弩斯所写的《论崇高》，提出了一个新的文艺美学范畴，即文艺的“崇高”风格。该书作者特别重视“强烈深厚的热情”，强调“不平凡的文章对听众所产生的效果不是说服而是狂喜”^③。《论崇高》为西方文艺美学吹进了一股清新的浪漫主义之风。另一位值得重视的文艺美学家是普洛丁。他是新柏拉图学派的开山祖，是西方历史上处于古代与中世纪交界线上的代表人物。他的《九部书》虽带有较浓的宗教神秘主义色彩，但其中有关文艺美学的某些理论观点，对后世产生了不容忽视的影响。如他认为人物的雕象所雕的“不是某某个人，而是各种人的美的综合体”，而这个雕象的美事先已存在于雕刻者“构思的心灵里”，是雕刻者赋予顽石以理式才产生了它的美。这些思想对康德、克罗齐等人都有启发^④。这之后，经过漫长的中世纪，到文艺复兴、新古典主义、启蒙运动、德国古典美学、俄国

① 车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，人民文学出版社，1957年版，第129页。

② 参见朱光潜《西方美学史》上卷，人民文学出版社，1963年，第85页。

③ 同上第96页。

④ 参见朱光潜《西方美学史》上卷第100—105页《普洛丁》一节。

革命民主主义美学等等，西方的文艺美学形成了自己博大丰赡的理论天地，那些具有自己完整的理论体系的文艺美学大家，可以列出一个长长的名单，象布瓦罗、狄德罗、莱辛、维柯、康德、席勒、谢林、黑格尔、叔本华、别林斯基、车尔尼雪夫斯基、克罗齐、等等，关于他们每个人的文艺美学思想，都可以写一本甚至几本厚厚的书。批判地吸收他们的理论养分，对于建设和发展我们今天的文艺美学，是有益的和必要的。

除了中国文艺美学和发源于古希腊的西方文艺美学这两大理论沃野之外，世界上其他各民族也有着丰厚的文艺美学思想资源，只可惜过去我们注意得很不够，研究得更不够。例如古代埃及的文艺美学思想就很值得重视。据波兰著名美学家塔塔尔凯维奇所著三卷本《美学史》介绍，古代埃及的雕刻艺术家和理论家早就对创造美的雕象进行了经验总结和理论概括，他们对雕象的轮廓和比例，拥有一套严格规定的体系，他们将人体分为21个部分，并且依照这种尺度和规范去进行创作。古埃及人拥有一种完美的艺术和比例的观念，并且把这种观念贯彻到他们的建筑和绘画等创造活动当中去^①。古代印度的文艺美学思想也很值得借鉴。古代印度的文艺美学论著《基德尔拉克沙那》（又称《绘画的特点》），形成于纪元前，在佛教产生之前就已经流传于世，里边讲述了关于大地上第一幅画是怎样产生的神话（实际上讲述的是当时人们关于绘画艺术起源的哲学思考），还讲述了塑造人、国王、神等形象的方法、法规、尺度和比例，援引了有关比例关系的材料，十分精确和细致。另一部文艺美学论著《基德尔苏德尔》（《绘画规则》），谈到了各门艺术之间的紧密联系，表明当时人们观察艺术问题时已具有比较宽阔的美学视野。书中描写了贤人马尔康捷雅与国王瓦德日拉的一段对话，说明要理解绘画规则，必须明白舞蹈知识，要明白舞蹈知识，又必须懂音乐；要懂音乐，又必须会歌唱……。这段对

^① 参见塔塔尔凯维奇《古代美学》，广西人民出版社，1990年版，第11页。

话表明：舞蹈、音乐和歌唱的知识能够使画家创作出有表演动作的、富有表现力的、象生命呼吸那样有节律的作品。对生活的幻想和观察、节律感、舞蹈艺术的知识和各种各样的舞姿以及手势的象征意义，是画家创作的灵感泉源^①。这段对话所表明思想，使我们想起中国古代大画家吴道子观裴将军舞剑而得灵感、大书法家张旭见公孙大娘剑器舞而悟笔法的故事。除了古埃及和古印度之外，近东和中东信奉伊斯兰教的一些民族的文艺美学思想也值得研究，象产生于十四世纪末至十五世纪初的《绘画艺术行会章程》，十五世纪中“书法大王”苏丹·阿里·麦什海基的《书法论》，十六世纪上半叶书法大师和美术家杜斯特·穆罕默德的《论书法家和美术家》，十六至十七世纪阿塞拜疆诗人和美术家萨基格-贝克·阿弗沙尔的《造型歌诀》等等，都是十分可贵的文艺美学文献资料。还有，十七、十八、十九世纪日本画家西川佑信的《画中之日本》（前言与后记）、司马江汉的《谈西画》、溪斋英泉的《无名老者的短记》等等，也不容忽视。

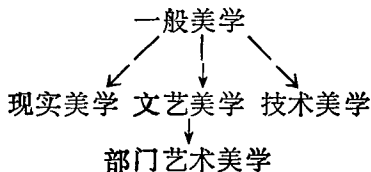
总之，几千年来人类（包括东方和西方的各个民族）已经形成和积累了十分丰富的文艺美学思想，正是在这个基础上，本世纪的七十年代末、八十年代初，中国的一些学者才正式提出了“文艺美学”这个学科名称，并进行了一些具体的学科建设工作。

二 文艺美学的学科性质和地位

在迄今为止的十五年左右时间里，在文艺美学的学科建设方面，我们做了一些什么工作呢？第一，初步确定了文艺美学的学科性质和对象范围。大多数学者认为，文艺美学是介于文艺学和

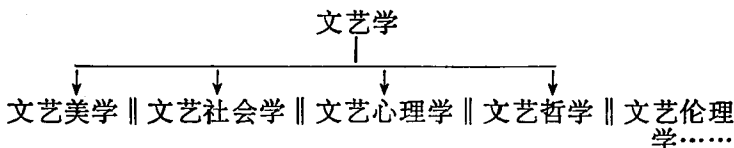
① 参见（苏）巴特洛夫和古贝尔编《艺术大师论艺术》第一卷，《印度》部分，文化艺术出版社，1987年版。

美学之间的一门学科^①，它专门研究文学和艺术的审美特性和美学规律。第二，初步厘定了文艺美学的学科位置。因为文艺美学既相关于美学，又相关于文艺学，因此可以分别从美学和文艺学两个系统测定它的位置。在美学系统中，纵向看，文艺美学处在一般美学和部门艺术美学之间的中介地位上，有人说，一般美学结束的地方正是文艺美学的逻辑起点，文艺美学结束的地方正是部门艺术美学的逻辑起点^②，这是有道理的；横向看，文艺美学同现实美学、技术美学一起，共同组成美学的有机成分。如下图所示：



(文学美学、音乐美学、绘画美学、戏剧美学……)

在文艺学系统中，文艺美学是文艺学诸多学科中的一种，它与文艺社会学、文艺心理学、文艺哲学、文艺伦理学等等处于并列关系。如下图所示：



第三，发表和出版了一批打着“文艺美学”标志，或没打着“文艺美学”标志实际上却是文艺美学的文章和专著。

-
- ① 有人说，“文艺美学是文艺学和美学相结合的产物”（胡经之：《文艺美学及其他》，《美学向导》第26页）。
- ② 一般美学研究包括文艺在内的人类一切审美活动的一般规律；文艺美学以此为起点，研究一般规律在所有文艺种类中表现出来的特殊规律；部门艺术美学则以所有艺术种类中共同表现出来的美学规律为起点，研究各部门艺术（如文学、音乐、绘画、戏剧……）自身的特殊美学规律。参见周来祥：《文艺美学的对象与范围》，载《文史哲》1988年第5期。

看起来，文艺美学的学科性质和地位已经被人们所确认，文艺美学作为一个独立的学科存在，似乎已经毫无疑问了。然而事实并非如此。有人仍然对文艺美学作为一个独立学科的存在必要，表示怀疑。

笔者1988年访问苏联的时候，曾经同苏联美学家、苏联科学院高尔基世界文学研究所高级研究员尤·鲍·鲍列夫有过一次交谈。下面是谈话当天回到宾馆后整理的一段谈话记录：

杜：中国理论界现在提出“文艺美学”这一新的术语，也可以说是一个学科。您怎样看这一问题？苏联有无类似的提法？

鲍：（稍微思考了一下）我认为“文艺美学”，还有什么“音乐美学”、其他什么什么美学，这种提法不科学。苏联也有人提什么什么美学，但我认为并不科学。正象（他指着桌子）说“桌子的哲学”、（指着头上的电灯）“电灯的哲学”等等不科学一样，这样可以有无数种“哲学”。同样，如果有“文艺美学”、“音乐美学”，那么也可以提出无数种“美学”，这就把美学泛化了，庸俗化了。事实上美学就是美学。可以有文学理论、音乐理论、绘画理论……它们涉及到的都是统一的美学问题。

后来我翻阅了一下鲍列夫所著《美学》，看到其中有“技术美学”一节。就是说鲍列夫是承认技术美学的存在地位的，但却认为“文艺美学”、“音乐美学”、“绘画美学”以及其他部门艺术美学的提法不科学。鲍列夫不赞成“文艺美学”、“音乐美学”以及其他部门艺术美学的提法，其主要理由有两点：一是认为把美学泛化了、庸俗化了；二是认为文艺美学没有自己特定的、独立的对象（因为美学就是研究各种艺术领域中的美学问题，而文艺美学也是研究这些问题），因此也就没有存在的必要。我国的某些学者也有类似的看法。不同学术观点的存在是正常现象，是好现象；健康的学术争论有益于美学理论的深入发展。我们愿意阐述自己的观点，进一步为文艺美学的存在权利和学科地位进行

辩护。

第一，我们认为文艺美学有自己特定的、独立的对象；一般美学（也称总体美学或元美学）可以包括但不能代替或取消文艺美学。如果说一般美学是研究人类生活中所有审美活动的一般规律；那么，文艺美学则主要研究文艺这一特定审美活动的特殊规律。大家知道，审美活动有着十分广阔的领域。日常生活中有大量的审美活动，生产劳动和科学技术活动中也有大量审美现象存在，文学艺术更是审美活动的专有领地。^①一般美学以上述所有审美活动为自己的研究对象，它要阐明上述所有审美活动的一般性质和共同规律。因此一般美学所得出的结论，所总结出来的规律，更抽象、更概括、更普遍，具有更大的、更广泛的涵盖面。一般美学所总结出来的规律，既适用于日常生活中的审美活动，又适用于生产劳动和科学技术中的审美活动，也适用于文学艺术中的审美活动。与一般美学相比，文艺美学的对象范围要小得多，它集中研究文学艺术领域中的审美活动规律。它所得出来的结论、所总结出来的规律也主要适用于文学艺术领域，而不适用于或不完全适用于其他领域（日常生活、生产劳动、科学技术）中的审美活动。例如，文学艺术总要创造一定的审美物象，即用一定的物质手段和材料把存在于艺术家头脑中的审美意象固定下来、外化出来，使读者或观众能够感受得到，而日常生活中的审美活动就并不创造这样的审美物象。到香山去观赏红叶的人，并不是非要先用画笔和颜料把红叶的美画下来（即创造出审美物象），然后才去欣赏；而一个画家则必须将红叶的美物化在他的画面上。因此，如何创造审美物象，这是文艺美学所要专门加以研究的特殊问题，是文艺美学的特定对象。创造审美物象的规律，是文艺美学所要研究的特殊规律。文艺作为一种审美活动，还存在着一系列类似的特殊规律，如艺术的内容美与形式美相互

① 关于什么是审美活动，它有什么样的性质和特点，不同领域里的审美活动有何特殊表现等等，后面将详述。