

外国美学

第十五辑

《外国美学》编委会编

商务印书馆

1998年·北京

图书在版编目(CIP)数据

外国美学 第十五辑/《外国美学》编委会编. - 北京:商务
印书馆, 1998

ISBN 7-100-02328-9

I. 外… II. 外… III. 美学-世界-文集 IV. B83-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(96)第 21703 号

WÀIGUÓ MĚIXUÉ

外 国 美 学

第 十 五 辑

《外国美学》编委会编

商 务 印 书 馆 出 版

(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)

新华书店总店北京发行所发行

民族印刷厂印刷

ISBN 7-100-02328-9/B·344

1998年10月第1版 开本 850×1168 1/32

1998年10月北京第1次印刷 字数 315 千

印数 1 000 册 印张 12 3/4 插页 1

定价: 22.00 元

目 录

关于丑和现代主义·····	周来祥 1
现代主义艺术:毫无价值的怪物? ·····	穆纪光 33
西方当代读者中心论美学论要·····	金元浦 42
西方现代艺术的历史描述和审美理论的探讨	
——读里德《现代艺术哲学》·····	卢善庆 77
马尔库塞的形式主义美学解析·····	姚文放 94
古典的,现代的和后现代的	
——关于话语的意义形态学 ·····	周 宪 113
审美:人性复归的途径	
——论卢卡奇美学思想中的几个问题 ·····	马 驰 133
仅仅有结构是不够的	
——巴尔特结构主义美学思想发展述评 ·····	杜 卫 164
试论德国古典美学的基本特征 ·····	张玉能 177
审美意识的历史建构	
——谈黑格尔的艺术类型学 ·····	李庆本 196
转型期的审美思维模式	
——原始思维对柏拉图“理式说”的影响 ·····	柳 征 225
从柏拉图的“美在理念”看“美学的哲学探讨” ·····	王晋中 236
维特鲁威美学思想试析 ·····	方 珊 250
论文化哲学背景下的中西美学之相异 ·····	金丹元 265
中西文化对话中的意境本质 ·····	古 风 295

中西美育观的人本主义内在联系及现代意义 张德厚 310

西方古代工艺文化及其应用美学的发展 罗筠筠 328

印度两大史诗中的达磨思想对审美思想的影响 邱紫华 363

论自然和艺术的趣味 [法]孟德斯鸠 著 狄玉明 译 377

西方美学家美学思想简介:

布洛 32

闵斯特堡 41

巴希 76

弗莱 132

杜威 195

弗洛伊德 235

卡西尔 249

托多罗夫 264

齐亨 309

伏尔盖特 327

补白:

(1)性格化 95;(2)现代舞蹈 163;

(3)虚拟动作 249;(4)表现派 375

关于丑和现代主义

周来祥

1. 丑和现代主义艺术的发展及其涵义的界定

① 丑的观念的发展

从古典美学向近代美学的转折和发展,是以不和谐、不稳定因素的侵入、扩大和日益受到人们的重视为契机的。具体地说,就是丑的发展导致古典美学的否定和近代美学的产生。我在拙著《论美是和谐》和《文学艺术的审美特征和审美规律》(又名《文艺美学原理》)两书中,曾一再说过:美是和谐,丑是不和谐、反和谐。从排斥丑到吸取丑,重视丑;从丑服从美、衬托美,到美衬托丑,丑逐步取得主导地位,便成为近代美学冲击、代替古典美学的转折点,也成为近代美学发展成熟的主要标志。鲍桑葵在其名著《美学史》中,对丑给予特别的重视,比较详细地评述了丑在近代的发展过程,把丑的发展与近代美学的发展视为同步现象,是颇有见地的。

古典美学厌恶丑,排斥丑,反对艺术描绘丑的事物。古典美学也讲到过丑,但古典美学中的丑主要讲的是形式的丑。形式丑也不是得到广泛的运用,大都主要限于强调壮美的事物,而优美的艺术连形式丑也被拒之于门外。当舍斯塔科夫在其《美学范畴论——系统研究和历史研究尝试》中说:“在古典主义美学中,丑的问题实际上是被否定了”^①的时候,也不算过分。或者说,他说的是符合古典美学的实际的。

① 舍斯塔科夫:《美学范畴论——系统研究和历史研究尝试》,第139页。

在西方首先起来批评古典：“理想的美”，倡导丑的是启蒙主义思想家和美学家。伏尔泰在批评法国古典主义戏剧时说过：“莎士比亚笔下光彩照人的畸形人给我们带来的快感要比当今的理智、慎重大一千倍”。西班牙埃斯特万·阿特亚加也说：“摹仿所摄取的只是集丑善恶于一身的远非完美的个人”，他甚至认为：“艺术史的每一页都驳斥了摹仿‘美的自然’的思想”，^①在近代美学史上，第一个打破丑的禁令而又有深远影响的是莱辛。他的名著《拉奥孔》表面上致力于区别诗与画的界限，实质上是区别古代造型艺术和近代诗歌艺术之间的界限，是区别古代艺术和近代艺术、古典和谐美艺术和近代崇高型艺术的界限。他认为古代艺术主要是造型艺术，它是美的艺术，美的法则是它的最高法则。作为美的艺术，它不肯表现丑，甚至是拒绝和排斥丑的。在当时他认为近代艺术主要是诗歌艺术。近代诗歌艺术主要不是美的艺术，而是真的艺术，它不以美为最高理想，而以真为最高法则。真实的现实，既有美，也有丑，因此丑有权利可以入诗。他说：艺术所描绘的不应该像古典主义主张的那样仅仅是美，更不应该仅仅是理想的美。“艺术在近代占领了这较宽广的领域。人们说，艺术摹仿要扩充到全部可以眼见的自然界，其中美只是很小的一部分。真实与表情应该是艺术的首要法律；自然本身既然经常要为更高的目的牺牲美，艺术家也就应该使美隶属于他的一般意图，不能超过真实与表情所允许的程度去追求美。”^②（重点号是引者加的。）这里的丑可以入诗，有双层含义：一是描写丑的对象；二是根据真的法则，打破古典和谐美的原则，对艺术各元素作不和谐的处理。这后一条具有更本质、更深刻、更长远的意义。因为古代美学虽然拒绝丑，但古代艺术也还是描绘过丑，如鲍桑葵所说：“希腊人尽管生活在理想中，还是有他们的百

① 舍斯塔科夫：《美学范畴论——系统研究和历史研究尝试》，第140页。

② 莱辛：《拉奥孔》，人民文学出版社1982年版，第18页。

年怪、独眼巨人、长有马尾马耳的森林之神，合用一眼一牙的三姊妹、女鬼、乌身人面的女妖、狮头羊身龙尾的吐火兽。他们有一个跛脚的神，并且在他们的悲剧中，描写了最可怕的罪行（如在《俄狄浦斯》和《俄瑞斯特》中）、疯狂（如在《阿雅斯》中）、令人作呕的疾病（在《斐洛克特蒂斯》中），还在他们的悲剧中描写了各种罪恶和不名誉的事情。”^①但这种丑的描写必须包含在整体的和谐之中，以不破坏和悦的美和单纯愉悦为原则。这也就是亚里士多德所说的：“最讨人嫌的动物或死尸的外形，本身是我们所不喜欢看的，在绘成精心绘制的图画以后，却能使我们看到就起快感”^②的原因。偏于摹仿再现的西方艺术，虽然较早地摹仿了丑，但处理的原则却是和谐的，丑经过摹仿的和谐模式而转化为艺术美。第一次明确地提出丑的处理原则（不和谐、反和谐的原则）的是莱辛，他“预告了一个新时代的黎明”^③。表面上看来，康德、黑格尔对丑很少论述，这使研究近代美学的人感到迷惑不解。其实康德、黑格尔已经扩大了美的范围，由狭义的美（古典的和谐美，亦即优美），扩大为广义的美。在康德那里出现了近代崇高，在黑格尔那里出现了浪漫型艺术。在这两个审美范畴中，都已包含了矛盾对立的不和谐原则，都已包含了丑。这个论述是深刻的，在黑格尔那里是辩证的，虽然是唯心的。随着 19 世纪初浪漫主义运动的兴起，美在不断失去它往日的光彩，丑却在不断地增值。首先是雨果在《克伦威尔序言》中明确地提出了美、丑对立的原则，鲜明地抬高了丑的地位。他指出：古代的丑怪还是怯生生的，并且总想躲躲闪闪。可以看出它还没有正式上台，因为它在当时还没有充分显示出其本性。它对自己还一味加以掩饰。半人半羊的神、海神、人鱼都只稍稍有点畸形。司令神、人面鹰身的三妖妇只在外形上丑恶，其本性并不可怕，罪罚

① 鲍桑葵：《美学史》，第 516 页。

② 同上书，第 77 页。

③ 同上书，第 299 页。

女神甚至还很美丽，人们称之为“欧美妮德”，意即“温和”、“慈善”。在其他丑怪身上，也都披上一层神秘的外衣。而在近代则已根本不同，人们已经“感觉到万物中的一切并非都是合乎人情的美，感觉到丑就在美的旁边，畸形靠近着优美，粗俗藏在崇高的背后，恶与善并存、黑暗与光明相共”，“诗着眼于既可笑又可怕的事件上”，又说，“在近代人的思想里，滑稽丑怪都具有广泛的作用。它无处不在：一方面，它创造了畸形与可怕；另一方面，创造了可笑与滑稽。”他大声疾呼：“现在是时候了，一切富有学识的人应该抓住那一条总是把我们称之为美的东西和我们根据偏见称之为丑的东西联结了起来的纽带。缺陷——至少我们是这样称呼的——往往是品格的一个命定的、必然的、天赋的条件。”^①他在《巴黎圣母院》中创造了一个外形极丑而心地极美的卡西莫多和外形很美而心灵很丑的侍卫队长的形象，把美与丑鲜明地对立起来，推动了近代审美理想的发展。美丑对立的原则是浪漫主义者提出的，但把丑摆在突出的位置，甚至像果戈里的《死魂灵》、《钦差大臣》等只描写丑、批判丑、嘲讽丑的艺术，却是现实主义创造的，所以现实主义艺术命里注定是批判的。19世纪末，丑成了德国美学中的主要问题。韦塞继续探索丑的问题，他赞成索尔格的观点，认为同单纯的美相区别，丑是一种要求取代美的地位并推动构成美的各种力量的一种病态但又迷人的东西，他有一种非常关键而又非常重要的发现：“没有丑这一要素，美的具体的变化就不能产生。”^②1853年，罗森克兰兹出版了他的《丑的美学》，这大概是研究“丑”的第一部专著，罗森克兰兹是黑格尔的信徒，在这部著作中，他认为丑“不在美的范围之内”，“但又始终决定于对美的相关性，因而也属美学理论范畴之内”，“丑本身是美的否定”，“产生美的那些因素可以倒借为它的对

① 参见《雨果论文学》，第22、23、84页。

② 鲍桑葵：《美学史》，第511页。

立面,这就是丑。”更重要的是罗森克兰兹把莱辛初步提出的丑的原则予以更明确、详细地论述了。他一方面认为“如果企图把自己局限于单纯的美,它对观念的领悟,就会是表面的”,“艺术不想单单用片面的方式表现理念,它就不能抛开丑。”^① 另一方面又强调丑是“美的积极的否定”,“不呈现为美”,又“不失其为丑”,中间又特别突出了对立的形式,认为它是“构成一对矛盾的品质之间的关系”,“适合于说明几种积极的否定(或者说倒错)相互之间的关系。”这就把丑的关系明确地规定为矛盾、对立、不和谐的关系,而与丑形成对立的美,也就是统一、和谐的关系了。罗森克兰兹虽然较详细地探索了丑,但他仍未突破“丑服从美”的老原则,他仍认为“吸收丑是为了美,而不是为了丑”,丑只能作为美的衬托物,正如“不谐和者,要以谐和音为前提”,“画家放在丹内依旁边的丑陋的老太婆不可能成为单独一幅画的主题”(除非追求真实的风俗画和人物肖像画),他仍然坚持艺术在表现丑的时候,形式上也需要遵守“美的一般法则,如对称、和谐、比例和富有个性的表现力量等法则。”因为“单用不谐和音,是无法组成音乐的”,这一方面说明他还未完全脱尽古典和谐美的某些影响,另一方面也说明追求对立的崇高艺术(即近代浪漫主义和现实主义艺术),也不能完全抛开和谐。和谐在崇高艺术中虽未能彻底否定,但随着近代艺术的发展,丑的因素却越来越增多增大了。正像哈特曼所说,愈是否定古典美,愈是向崇高发展,丑的因素也就愈大,或者说,美愈是足以显出特征,形式丑也就愈大。“例如,划一的重复消失在对称中,单纯的双边对称消失在一幅画的微妙的平衡中;最高度细致的形式据说对于比较奥妙的色彩和谐的注重是不能相容的,流畅的或简单的乐音组合不能满足伟大的音乐家才华迸发时的需要,而在绘画和戏剧中,为了充分揭示注重个性的特征刻画的美,也必须离开人体

① 鲍桑葵:《美学史》,第517页。

轮廓(所谓希腊式或雕像式轮廓)的标准的种属规律性,或体面的性格的划一性。”^①他甚至说:“今天引起我们注意的问题不但在于丑怎样参与美丽且在于美怎样参与丑。”^②这个变化是一个信号,它标志着美、丑地位的重大变化,标志着崇高美学已发展到临界点,开始向现代主义的丑学进发了。鲍桑葵在详细地考察了西方近代美学之后,在其《美学史》的结束语中,也敏锐地指出:随着丑的日益增值,“在过去的一百年间”,“不协调的现象也变得比以往任何时候更加深刻了。人民的艺术传统陷于中断。”但另一方面人们的“心灵是更加坚强了,自我是更加丰满了”,“即令我们被我们自己制造的丑包围起来,我们也有了更大的和更敏锐的美感。”^③这也就是说,人们的美感已由单纯的对美(狭义的)的欣赏,扩大为对丑、崇高、悲剧、喜剧等一切审美对象的欣赏了。但是于1892年完成《美学史》的鲍桑葵,还未能充分看到20世纪以来的西方现代主义的艺术(它实质上是资本社会近代艺术的一部分,也是极端分裂对峙的一部分,或者说是其向极端化发展的形态),还未见到丑戴上皇冠,成为舞台主角的情景。虽然那时罗丹已经创造了并无美的陪衬的《美丽的欧米哀尔》,但他还是认为“在美与丑的结合中”,“结果总是美得到胜利”。他的信念还是古典的。

总之,近代美学史告诉我们,丑是一个近代范畴,它是近代社会、近代精神的产物。如李斯托威尔所说:丑“引起的是一种不安甚至痛苦的感情”,是一种“染上了痛苦色彩的快乐”,“它主要是一种近代精神的产物。”^④而到20世纪现代主义艺术,方成为一种独立的占主导地位形态,一种最典型、最纯粹的近代形态。

在中国,丑角真正出现在舞台上,也是明中叶以后的事情。明

① 鲍桑葵:《美学史》,第551页。

② 同上书,第553页。

③ 同上书,第597页。

④ 李斯托威尔:《近代美学史述评》,上海译文出版社,第233页。

中叶以来随着资本主义萌芽,市民力量的抬头,近代启蒙思潮和浪漫主义的兴起,美与丑日益尖锐对立,丑逐渐为人们所重视。冯沅君先生在《古优解》中说:“丑这个角色”“直到元人作品才出现,它是从‘净’分化出来的,‘净’出自‘参军’,‘参军’又与‘古优’有远缘,这便理清了从‘优’到‘丑’的演变线索。”王国维则断定丑“始于明”,他说:“惟丑之名,虽见于《元曲选》,然元以前诸书,绝不经见,或系明人臆入。”^①又说,“元明之后,戏剧之主人翁,以末旦或生旦应之,而主人之中多美鲜恶,下流之归,悉在净丑。由是脚色之分,亦大有表示善恶之意。国朝以后,如孔尚任之《桃花扇》,于描写人物,无所措意。其定角色也,不以品性之善恶,而以气质之阴阳刚柔,故柳敬亭、苏昆生等人物,在此剧中,当在复社诸贤之上,而以丑净扮之,岂不以柳素滑稽,苏颇倔强,自气质上言之当如是也?”^②王国维的判断可能更为准确。丑的地位日益突出,这已表现在几个方面:一是形式丑向内容丑、本质丑的深化,角色之分开始有“表示善恶之意”,而且“下流之归,悉在净丑”,丑角已不像古优,只是外貌畸形丑陋,而实是善良的聪明的智者那样,现在是不仅外形丑,而扮演的人物也是下流的丑恶之人。二是形式丑与内容日益尖锐对立,同雨果《巴黎圣母院》奇丑而又善良的卡西莫多一样,我国的《徐九经升官记》、《七品芝麻官》中的正面人物,也都是丑扮的。《玉堂春》中的崇公道也近于此。三是更带近代色彩的,就是在对立斗争中具有崇高色彩的人物,需要用不和谐的丑形式予以强调和突出,这可能就是柳敬亭、苏昆生丑扮的原因。他们的“倔强”与“滑稽”,也不只是局限于王国维所说的个人气质,是具有更多的时代内涵的,这一点是王国维所未能发现的。由于中国近代资产阶级发展的迟缓和软弱,近代崇高观念未获充分发展,丑也未达到在

① 《王国维戏曲论文集》,第195页。

② 同上书,第196页。

西方近代艺术中的地位,关于丑的理论也不像西方那样系统和深刻。但是丑总是作为历史的必然,在中国这块大地上也有所发展。对奇特的不和谐的艺术的追求、在审美中寻找痛感中的乐趣,这都表现出对古代和谐美的冲击,说明审美理想向丑、向崇高感的倾斜和转移。

具有近代浪漫倾向的袁宏道,在评论其弟弟(袁中道)的诗作时曾说:“大都独抒性灵,不拘格套,非从自己胸臆流出,不肯下笔。有时情与境会,顷刻千言,如水东流,令人夺魂。其间有佳处,亦有疵处。佳处自不必言,即疵处亦多本色独造语。然余则极爱其疵处”。^①这种“极爱”“疵处”的审美心理,绝不只是个人癖好,而是寻求不和谐的丑的刺激的一种时代风尚。这种风尚在李贽、汤显祖、徐渭等具有浪漫色彩的人物中已逐渐形成一种潮流。比较倾向写实的金圣叹也承袭发展了这一近代美学思潮,鲜明地强调了矛盾、奇特、惊险、恐惧的因素。他对《水浒传》中宋江浔阳江遇险的描绘写了这样一段批语:“此篇节节生奇”,“令人一头读,一头吓”。又说:“上文险极,此句快极,不险则不快,险极则快极也。”这种“惊吓”、“骇人”之处,正是快活之源,在古典的单纯愉悦中已萌动寻求刺激的丑感。《金瓶梅》之所以更具近代色彩,标志之一就是主要描写了丑。正如东吴弄珠客为《金瓶梅》作的序言中所说:“借西门庆描写世之大净,应伯爵以描写世之小丑,诸淫媼(妇)以描写世之丑婆、净婆,令人读之汗下,盖为世戒,非为世劝也。”丑的增值,美丑的界限被打破了,脂砚斋在评《红楼梦》时提出了描写美中之丑的问题,他说:“可笑近之野史中,满纸羞花闭月,莺啼燕语,殊不知美人方有一陋处,如太真之肥,飞燕之瘦,西子之病,若施于别个不美矣。”(见第二十四批)。当然这里有点说得不准确,如“太真之肥,飞燕之瘦”,并非是她们的美中之陋,相反,倒恰恰是汉、唐时代的一

^① 《袁中郎集》,卷3。

种审美风尚,但关键的问题是他否定了古典的那种追求范本式的理想(写美人,就是闭月羞花,沉鱼落雁的绝代佳人),而追求一种美中带丑的平凡的真实的人,这就指出了一种新的真实的描写美丑混杂的现实的美学理想。“五四”运动以来,随着以郭沫若为代表的浪漫主义和以鲁迅茅盾为代表的现实主义的蓬勃发展,新文艺中的不和谐因素日益浓重,丑的问题日益显赫起来,这在受西方现代主义影响的徐志摩说得更为强烈:“我的思想是恶毒的,因为这个世界是恶毒的,我的灵魂是黑暗的,因为太阳已灭绝了光彩,我的声调是像坟堆里的夜枭,因为人间已经杀尽了一切的和谐。”^①(重点号由引者加)既然是一个杀尽了和谐的_{不和谐}的时代,当然诗人就要唱出不和谐、反和谐的歌,写出不和谐的丑的艺术。

还应该进一步说明,丑的侵入与增值,导致单一的古典和谐美的裂变和解体,逐步形成丑与美的对立关系及其复杂的组合形态,促使美的形态日益分化和复杂化,崇高、悲剧、喜剧逐步成为独立的审美对象,形成为严格意义上的近代美学范畴。古典美的一元时期结束了,近代的多元化的时代开始了。夏斯勒说:“丑在本质上可以参与一切美”,是一种“活跃的辩证否定的要素”,由于它的加入,审美兴趣才“被迫去创造形形色色的确定的或富于特征的美”^②。哈特曼说得更清楚,“在一切美中皆有丑”,丑的介入“也就产生了哀情、喜剧、悲剧和幽默——美的变异”^③。

丑的介入,形成美丑对立的复杂关系。这种对立首先导致崇高的出现,导致新起的崇高对古老的和谐的否定,使美(狭义的美)和崇高(广义的美)才形成两大美的历史形态。博克认为丑与崇高有

① 《毒药》,转引自《走向世界文学》,湖南文艺出版社,1986年版,第358页。

② 鲍桑葵:《美学史》,第534页。

③ 同上书,第552页。

血缘的关系,有部分的一致,莱辛认为丑是使近代诗歌达到“喜剧性和可怖性的手段”^①。谢林说:“美本身的定义同古代艺术的公式,近代艺术和各种理想的艺术的公式不在美本身的定义范围之内。”黑格尔通过古典的艺术探讨了狭义的美(优美),又通过艺术类型的历史演变论述了广义的美。而包括着不和谐的丑的浪漫型艺术与康德论述的崇高,在精神实质上是相通的。鲍桑葵在总结了古代美学向近代美学的发展之后,引他人的话说:“如果这种正统的美的排他性不是快要寿终正寝的话,那倒的确是一个问题”,“新的坦佩河谷(希腊一河谷,这里指代替希腊古典美的新的审美对象)可能是神秘的远方的一个不毛之地:人类的灵魂可能发现自己同那些带有人类青年时代所不喜欢的阴暗色彩的外部事物愈来愈和谐”,“一个沼泽地带,一个湖海,一座大山圣洁的崇高风格,按其性质上来说,将同人类当中比较善于思考的人的心境,绝对契合无间”^②。夏斯勒说得更简洁,丑的渗入产生了两种形态,即秀美和崇高。

从这一发展线索看,崇高实即美与丑相互对立、相互斗争、相互渗透、相互作用的产物。这种美丑之间的关系,一方面客观地展开为主体的美与客观的丑之间的矛盾冲突,另一方面在主体内部也展开了某些美与丑的斗争(崇高主体作为上升的进步的社会力量,常有尚未全面掌握规律即不真的地方,存在着某种主体的善与客体的真的矛盾,这就是主体内部丑的因素),不同的是,客体的丑还相对强大,而崇高主体的丑只作为某些次要的因素。这种美丑斗争又展现为一个生动的现实过程,一方面是崇高主体,通过总结经验,吸取教训,克服自身不真的丑,达到真与善的更高的统一;另一方面崇高主体对客观丑的斗争,通过艰难曲折,日益从失败走向胜利。美丑矛盾的相互转化过程,规定着崇高的双重性和过渡性,它

① 鲍桑葵:《美学史》,第552页。

② 同上书,第596页。

既有和谐的美又有不和谐的丑,而且最后又由不和谐导向和谐。这就以无序的激烈的动荡的风格打破了古典和谐艺术的宁静美(它缺乏矛盾对立,更少激烈冲突)。与此相对应,主体的审美感受,也冲破单纯的美的愉悦,而是把美的愉悦和丑的痛感复杂地交织在一起,最后由压抑感导向解放感,由痛感导向自由感。总之,崇高艺术虽增加尖锐而深刻的矛盾对立因素,但最终还趋向美,还保留着和谐的因素,压抑之中,痛苦之后,还给人以美的愉悦。

但近代的丑在日益升值,日益膨胀,崇高中美丑的矛盾结构关系也在发生变化。开始是以美丑对立,以美为主导,丑是陪衬美的,而且最后趋向总是导向美,否定丑。而当丑发展到占压倒的优势时,情况就发生了剧变。这时丑占上峰、取主导地位,美成了丑的衬托,而且总的趋向变成是肯定丑,否定美,向往彻底的不和谐。沿着这条线走到极端,那便把美全部彻底地驱逐出去,丑成了唯一的上帝,独霸天下。这样丑便扬弃了崇高,成为一个独立的审美范畴,在近代美学和近代艺术发展史上,成为一个相对独立的时期,即丑的美学和丑的现代主义艺术的时期。

崇高与丑有深刻的内在联系,但两者又是两种不同的审美形态。美是和谐,丑是不和谐,反和谐。崇高是美与丑的对立,是和谐与反和谐的组合。美的主体追求的是和谐感、愉悦感,如朗读中国古典诗歌,观看梅兰芳的京剧;丑的主体追求是不和谐,反和谐,是刺激、是痛感,如看卡夫卡的《城堡》、加缪的《局外人》。崇高主体追求的是既刺激又愉悦。如看席勒的悲剧《阴谋与爱情》或托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》。古典的美是范本式的美,崇高是特征的美,丑则是混乱的、奇异的、怪诞的、荒谬的。从其发展的关系来看,丑是在崇高中孕育、生长、蜕化而来,是对立的崇高极尽裂变之势,把对立推向极端的产物。所以西方的近代美学实是从崇高美学裂变、演化为丑美学的过程。从其美学本质来看,丑代表了西方近代对立美学的极端形态,是对立美学更纯粹更典型的形态(崇高还包括和

谐这样非对立因素,因而不及丑典型)。假若把丑的美学和丑的艺术作为西方近代美学的典型代表、成熟的形态,那么崇高美学和崇高艺术则就成为由古典美到近代丑的一个过渡阶段,是一个近代美学发展的中介环节。

问题还可以进一步加以分析,崇高强调对立的原则,丑在本质上是反和谐,在对立这一基本原则上,与崇高是共同的,因而总体上它们都属于资本主义近代美学的大范畴(尽管丑和丑的现代主义艺术被西方习惯上称之为“现代派”)。但丑与崇高又有其不同的特点。首先丑不是像崇高那样只是增加了对立的因素,而是把这种对立的因素推向极端,使矛盾的两面各自达到极端,并以这一端,反对、排斥、否定、摒除另一端。正因为把对立推向极致,排除任何相互联系、相互渗透、相互转化的因素,因而崇高中的和谐因素也被彻底驱除净尽了。崇高由不和谐转向和谐,而丑则从始到终一直是不和谐、反和谐的。由对立转向和谐的崇高感是由痛感转向愉悦感,是痛感和快感混合的复杂感受。而反和谐的丑感则是追求一种刺激感、痛感。正像一种变态心理的人,只有虐待他人或鞭撻自己的痛感才能使自己获得满足。因而,“在浪漫主义和自然主义作品中,占统治地位的因素在逐渐消失”,“19世纪所依附的现实和文化的和谐世界已经一去不复返了”。

②什么是丑的现代主义艺术呢?

崇高和崇高型艺术(包括现实主义和浪漫主义)在西方是18世纪末到19世纪中叶占主导地位的美学思潮,到19世纪末,丑和现代主义艺术逐步上升为时代的美学主潮,开始了一个新的时期。

现代主义是一个大概念,这里边还“主义”众多,流派纷呈,一时间曾令人眼花缭乱,难于把握。不过现代主义的各种流派,虽变化万千,但却有一个共同的特征,那就是对立的极端化。现代主义的丑艺术,与崇高型艺术,并不是毫无联系的,现代主义和现实主义、浪漫主义也并不是不相干的,相反,丑和现代主义是承崇高和

崇高型艺术而发展的。它的美学基础就是近代崇高的对立原则，在这个根本点上它们是共同的。当然，丑又根本不同于崇高，现代主义又根本不同于现实主义和浪漫主义。这个不同就在于丑与现代主义把这个对立的原则向极端发展了。现代主义中路·博尔赫斯曾标榜过“极端主义”，^① 这个极端主义也可以说把现代主义的精髓给指明了。

概括地说，现代主义的艺术是根据丑的观念和模式，把构成现代艺术的各种元素不和谐地甚至反和谐地组合在一起。假若说崇高型的艺术，把主体与客体，再现与表现、理想与现实、情感与理智，思维与想象等构成艺术的元素对立起来，那么现代主义则把这种对立推到极端，达到相互否定，各执一极的顶点。崇高型艺术（现实主义和浪漫主义），虽相互对立，各有侧重，但并未走到相互否定的地步。现实主义重客体、再现，但并不否定主体、表现，只是强调主体、观念、表现要通过情节、场面“自然地流露出来”；浪漫主义虽然重主体、表现，但并不全然否定客体、再现。浪漫主义的拜伦、雪莱、雨果的作品中有着丰富、深刻的客观现实内容。而现代主义的两极则不同了，它们由现实主义和浪漫主义的对立出发，自然主义走到否定主体、理想、想象，追求纯粹客体、再现、现实认知的极致；而表现主义则彻底抛弃客体、再现、现实、认知的因素，而追求纯粹主体、表现的极致。正如抽象表现主义的倡导者康定斯基所说：“今天，我们仍面临着两个危险，第一是对以几何形式出现的色彩的完全抽象的应用（即坠落到纯粹的表面装饰化的危险）——纯粹的图案化，另一危险是具象形式中过于自然主义的色彩应用（坠入浅薄的幻觉的危险）。其结果是，我们要么达到纯粹的抽象（比几何形式更加彻底），要么达到纯自然主义。”^② 几何图形已经够抽象的了，

① 参见《现代主义文学研究》下，第856页。

② 《论艺术的精神》，第66页。