

艺术范畴的心理分析

孔建英 著





孔建英 著

艺术范畴的心理分析

武汉出版社

(鄂)新登字 08 号

艺术范畴的心理分析

孔建英 著

武汉出版社出版发行

(武汉市江岸区北京路 20 号 邮政编码 430014)

新华书店经销

武汉市委印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 11.5 印张 2 插页 字数 260 千字

1996 年 10 月第 1 版 1996 年 10 月第 1 次印刷

印数 1—1200 册 定价:15.50 元

ISBN7-5430-1527-7/1·208

本书如有印装质量问题,由承印厂负责调换

序 言

王先霈

大约从八、九年以前开始,我从若干种学术刊物上注意到,孔建英先生在从事文艺心理学的研究。1988年,他在《湖北大学学报》发表《共鸣现象的艺术心理分析》。关于文学艺术欣赏中的共鸣,60年代初期有过一场当时难得的较为热烈的讨论,不同的观点还能够得到发表的机会,显出了一时的活跃。中间隔断了十几年,到了70年代与80年代交接的时候,在新的更加宽松的环境下,相异的见解自由地发挥,出现了不少理论性较强的论文。也许是由于何其芳先生在回忆文章中提供了一项重要的资料,即毛泽东主席曾经向他谈到:不同阶级有不同的美,不同阶级也有共同的美;也许由于西方现代一些观点的引进,包括西方古典美学的重新介绍,更包括西方现代美学和心理学的译介一时成为热点;也许还有其他一些原因,总之,共同美的研究引起众多人们的兴趣。孔建英在此背景下审慎地作自己的独立思考,既捐弃了唯阶级论的狭隘之见,也明确地不赞成趋向另一种极端。他认为,共鸣固然具有鲜明的情感性,但也“决不是与理性无涉,而是始终包含着理性认识的因素”;共鸣具有直觉性,但它不同于一般的感性直觉,而是“包含着人类审美实践的经验,积淀着人类思想文化的元素”。同一年,他在《北京大学学报》发表《论审美意象的中介性》,针对着文学艺术本质论中反映论和表现论的对立,提出,“反映客观与表现主观在整个艺术活动中并非截然分开,完全对立,而是以审美意象为中介,二者达到了高度完美的融合、统一。”从这些文章中我大致感触到孔建英先生的学术立场与学术个性。他在传统与创新之间、规范与变革之间寻找沟通。孔建英和我年龄相差不大,我们这辈人心理较易相通。比

如,在对国外心理学理论的采择上,维(维戈茨基)列(列昂节夫)鲁(鲁里亚)很容易使我们感到亲近,皮亚杰也还可以接受,而对其他学派就不免多些犹豫和保留了。这种立场使得孔建英不大可能成为某个时期的风云人物,他的论文不大可能产生轰动效应。客观地说,他也确实未有振聋发聩的新说新论惊耸天下。只是,过了三年五年、八年九年,他的那些文章依然可读,依然能够给人一些启发,一些参考。我不知道这样说,算不算低估了孔建英论著的学术价值。我只是想,如果我自己能做到这一点,如果我能够得到这样的评价,私心里将感到极大的安慰。而且,使我窃自引为同道并甚感佩服的是,孔建英对于自己不赞成、不满意的理论观点,并不抱敌对态度与情绪,不以学术以外的方式对之攻击和贬斥。在环境气氛变化的各个时刻都是如此。这就不仅是治学的作风,而是一种立身处世的原则了。中国人讲究和而不同,学术上不必求同,不应该彼此一样,但要能和谐相处。倘使你真的掌握真理,就要相信真理的征服力量,何必气急败坏地强加于人呢!

若干年来孔建英先生在极为繁忙的教学和行政工作之余,坚持不懈地做着选定的课题,心无旁骛,于是有了面前的《艺术范畴的心理分析》这部专著,从心理学角度分析艺术范畴,明显地有别于其他研究者的思路,把他长期研究所得深化系统化。其中对中西古典美学思想家的相关论述有精要的介绍和评议,对西方现代美学、心理学各种学派的见解也有所采撷,兼及作家的创作经验与体会,一起融进本书体系之中,自成一家之言。作为文艺学的同行,我从书中得到多方启迪;而其行文平易,立论谨严,如作为高等学校文学艺术系科的教材,将很适用。

我和孔建英先生同处一城,但却未有深谈的机会,读其文、其书而有以上印象,我的描述究竟在多大程度上近于实际,只能请孔先生的挚友和读者诸君鉴别指正了。

一九九六年十月廿九日于武昌桂子山

目 录

序言	王先霈(1)
引言	(1)
第一章 艺术本质论范畴	(7)
第一节 艺术是通过实践物化的审美心理结构	(7)
第二节 艺术美高于现实美的心理学阐释	(40)
第三节 审美意象在艺术活动里的中介性	(60)
第二章 艺术创作论范畴	(81)
第一节 艺术知觉及其形成条件的分析	(81)
第二节 艺术体验的心理特征	(109)
第三节 艺术灵感与无意识	(139)
第四节 主体化与对象化的心理联系	(159)
第三章 艺术作品论范畴	(198)
第一节 典型人物是特定社会心理的体现者	(198)
第二节 意境的审美心理内涵	(220)
第三节 风格是作家内心生活的准确标志	(252)
第四章 艺术接受论范畴	(277)
第一节 艺术共鸣的心理基础	(277)

第二节 艺术价值与格式塔质·····	(298)
第三节 艺术净化是宣泄与补偿的情感代谢·····	(318)
附录:艺术心理学的研究对象与哲学基础 ·····	(335)
后记 ·····	(363)

引 言

张岱年先生在《中国古典哲学概念范畴要论》一书中说,概念、范畴都是来自西方的翻译名词,在先秦时代,思想家称之为“名”,宋代以后有的学者称之为“字”。其所谓“字”即概念范畴之义。“名”和“字”是从其表达形式来讲的;“概念”、“范畴”是从其思想内容来讲的。范畴二字取自《尚书·洪范》的“洪范九畴”。所谓洪范九畴,意谓基本原则九类。这一含义与西方所谓范畴有相近之处。简单说来,概念是表示事物类别的思想格式,而范畴则指基本的普遍性的概念,即表示事物的基本类型的思想格式。(见《中国古典哲学概念范畴要论》自序)张岱年先生结合中西哲学,以极其简炼的语言阐明了概念、范畴的正确含义。他认为中国古典哲学的概念范畴可以分为三大类:一是自然哲学的概念范畴,二是人生哲学的概念范畴,三是知识论的概念范畴。用传统名词来说,也就是天道之名、人道之名和“为学之方”之名,这三大类之间有着交参互函的密切联系,不可截然分开。

在西方哲学史上,亚里斯多德首开范畴系统研究之先河,他把范畴看作是对客观事物的不同方面、特征进行分析归类而得出的若干基本概念,并且他还提出了实体、数量、性质、关系、地点、时间、姿态、状况、活动、遭受这十个范畴。自亚里斯多德之后,哲学家才把范畴摄入自己的学术视野,他们从不同的角度概括出各种不同的范畴体系。比如康德就从主观唯心主义的观点出发来看待范畴,认为范畴不是来自经验而是所谓知性先天原则或概念,他把十二个范畴分为量的范畴、质的范畴、关系的范

畴和样式的范畴四类；客观唯心主义者黑格尔则把范畴看作是先于自然界和人，而“客观”存在的绝对理念的发展过程的环节，亦即观念的自我规定。总之，一切唯心主义都否认范畴是人们对世界本质和联系的反映，将范畴视之为主观自生的或客观现实之外的某种精神力量的产物。形而上学则是孤立地、静止地理解各种范畴，把范畴看成是彼此毫无联系的、固定不变的基本概念体系。无论是唯心主义还是形而上学，他们关于范畴的理论都与辩证唯物主义的根对立，同时也有悖于人们认识客观世界的实际情况，因而也就都不可能揭示出范畴本质的正确含义。

在马克思主义看来，范畴是反映客观事物的本质联系的思维形式，是各个知识领域中最普遍、最核心、最基本的概念。范畴作为人们对客观事物的本质联系的概括和反映，它是人们在社会实践的基础上，在认识自然和社会的基础上逐步形成和发展起来的，是人类认识发展的历史的产物，因此，一定的范畴总是标志着人类对客观世界的认识的一定阶段。从这个意义上说，任何一个范畴都是人们认识世界的结晶，都是人们在实践基础上概括出来的科学理论成果。然而它一经形成就会反转过来对人们的认识活动和实践活动产生重大的指导意义，成为人们认识世界和改造世界的工具。

首先，范畴可以帮助人们正确地把握整个世界的本质联系，可以帮助人们全面掌握人类认识的发展过程及其规律。辩证唯物主义认为，世界上一切事物或现象都不是孤立存在的，而是相互联系，相互交织的。千姿百态的事物或千变万化的现象都统一于整个的大千世界之中。如果把世界比作一张错综复杂的网，那么范畴就是这张网上的纽带。正如列宁在《黑格尔“逻辑学”一书摘要》中所说的：“在人面前是自然现象之网。本能的人，即野蛮

的人没有把自己同自然界区分开来,自觉的人则区分开来。范畴是区分过程中的一些小阶段,即认识世界的过程中的一些小阶段,是帮助我们认识和掌握自然现象之网的网上纽结。”(列宁:《哲学笔记》第90页)范畴既然是连接各种现象之网的纽结,那么要认识和掌握错综复杂的现象及其相互联系,就必须找出起连接作用的纽结,即抓住现象的本质。正是从这个意义上说,范畴有助于人们把握整个世界的本质联系。

另外,范畴又是人们“认识世界的过程中的一些小阶段”,所以它就理所当然地成了人类认识步步深化的标志。人们对世界的认识是一个不断深入、日益全面的发展过程,范畴作为认识的结晶同样也有一个不断发展的过程。一定的范畴总是人类认识的特定历史阶段的产物。比如在古代,人类对世界的认识还是朴素的、笼统的、因而也就不可能形成象现代科学中那样系统的范畴,即使同样一个范畴,在人类认识发展的不同时期,它的内涵和外延也时而扩大时而缩小,这反映着人们对世界认识的深化程度,反映着人们向科学峰巅一步步攀登,越来越接近真理的艰难历程。随着人类认识的不断发展,范畴也渐臻精确化、科学化。通过范畴这种不断发展演进的历史,我们可以找到总结人类认识发展变化的线索,从而掌握人类认识的发展过程及其规律。

其次,范畴是建构科学理论体系的基础。任何一门完整科学的创立,不管是自然科学、技术科学还是社会科学,都至少要有两个必要的条件。第一是先要确立该学科最普遍、最基本的独立概念,或曰范畴,要明确该学科研究的特定对象和特殊矛盾,以便和其他学科区别开来。第二是要在该学科基本概念的基础上,按照一定的逻辑推演出有序的命题系统,从而构成一个严密的科学知识体系。比如哲学作为世界观的科学,它首先要说明世界

是什么。辩证唯物主义的世界观认为世界是物质的,于是便有了第一个范畴“物质”。而物质则是运动的,这就又引出了“运动”。进而又有了时间、空间、矛盾、质和量、本质与现象等等。哲学理论体系的建构过程,既是对客观世界的反映过程,也是个判断推理的过程,即某些概念、范畴运演的过程。整个哲学理论就是建立在一些特定的基本概念、范畴的基础之上的,如果没有这些概念、范畴的支撑,整个哲学理论体系的大厦是矗立不起来的。每一门科学理论的研究,都应该明确该理论每个范畴的特定内容及其相互联系,以及它们在理论体系中的地位和作用。科学就是概念的体系。要建立一门科学,首要的是提炼、凝定这一门科学赖以存在的那些最基本的概念、范畴。任何一门科学都是对于它的基本概念的展开,都可以归结出一些主要的范畴,并以此作为它区别于其他科学的鲜明突出的标志。

艺术科学(或曰文艺学)作为一种科学体系同其他科学体系一样,也是以范畴为网结点编织出来的。艺术科学的特殊性不仅体现在它的对象、范围、方法和体系上,而且也反映在它独有的一系列范畴上。如艺术、艺术美与现实美、典型形象、意境、风格、艺术体验、艺术共鸣、艺术净化等等。这些范畴从不同的侧面揭示了艺术的本质特征,反映了纷纭复杂的艺术现象的普遍联系,表现出不同艺术理论家对艺术现象的根本看法。美学家舍斯塔科夫在《美学范畴论》中说:“除了美学范畴,在科学术语中还广泛使用所谓艺术范畴,它们属于艺术和接受艺术的专门范围。这个范围相当广泛,它不仅包含其内容在历史上不断变化的‘艺术’概念本身,而且还包含‘形象’、‘寓意’、‘形式’、‘摹仿’、‘趣味’这样一些概念,离开这些概念便难于理解艺术创作的本质和艺术在对世界的审美把握上的作用。”(舍斯塔科夫:《美学范畴

论》第264页)舍斯塔科夫将美学范畴分为一般美学范畴和从属于它们的审美变体的概念两类,此外还有所谓艺术范畴。他在充分强调艺术范畴重要作用的基础上,结合西方美学思想史,从历史和逻辑的角度对部分艺术范畴进行了分析和探讨。

艺术范畴本质上属于美学范畴,因为它所反映的是由一般美学范畴确定的普遍的审美规律,但这决不意味着两者完全等同。艺术美只不过是美的一个特殊领域,或者说是美的一种特有的存在形态,因而艺术科学也必定有着自己独立的范畴体系。然而,无论是过去还是现在,系统谈论一般美学范畴的人比较多,而专门系统论述艺术范畴的人则不多见。即使象舍斯塔科夫这样范畴研究造诣很高的人,也只对“艺术”、“形象”等少数几个艺术范畴进行了阐释。艺术科学究竟有些什么范畴?时下尚无定论。特别是由于艺术与哲学、美学、心理学等的联系极为密切,所以导致某些艺术范畴重复出现在不同的科学中。比如艺术中的“体验”范畴,就分别存在于美学、佛学、心理学等科学中(当然不同的科学都是从本身的角度去理解“体验”的),因而给艺术范畴的确定带来很大的困难。尽管如此,这并没影响人们对它研究的兴趣。

本书所分析的这些艺术范畴,都是传统艺术学中最常见的,人们已经对它们发表了很多很多的意见。这里既不想从历史与逻辑的角度对艺术范畴作全面、系统的探讨,更不想如同编写词典那样一味地转述前人的见解,如果这样作那是毫无意义的。根据历史唯物主义的观点,客观世界总是处于永恒运动、变化、发展之中,人类对这个世界的认识(包括审美认识)也总是不断发展的,因而作为认识结晶的范畴也不是固定不变的。范畴的这种变化,一是表现在认识过程中总会有些新的范畴产生出来;二是

表现在某些已有的范畴因不适用而被淘汰；三是表现在对旧有范畴作新的阐释并赋予它新的内容。本书所做的主要是第三方面的工作，即对一部分原有的艺术范畴进行新的阐释，并从现代科学的高度观照它们，赋予它们新的内容。

自八十年代以来，艺术研究从以往只重客观，重外部因素，逐步走向主观与客观统一、外部因素与内部因素结合。这种趋势突出地表现在艺术范畴的重新熔铸上。因为任何一门科学观念的转换及其理论的重建，都必须靠特定的范畴来凝定和网结。特别是由于西方科学研究方法的大量引进，使得我们的美学、艺术学的研究呈现出众学科交叉、多方法互补的崭新局面，形成了从多角度、多侧面、多层次研究艺术的态势。正是在这种情况下，才萌生了尝试从心理学的角度分析某些艺术范畴的想法。艺术从它产生的第一天起就与人的心理结下了不解之缘。它作为一种精神产品，是艺术家心灵对现实世界的折光。艺术的这种本质特性决定了对它进行心理研究的必要性。正如马克思·J·弗里德兰德在《论艺术与鉴赏力》中所说的：“艺术乃心灵之物，这意味着对艺术的任何科学研究都将是心理学的，它虽然也可能涉及别的科学，但心理学却总是必不可少的。”（见冈布里奇的《艺术与幻觉》第1页）

需要特别说明的是，这里所说的心理分析虽然也涉及到弗洛伊德的理论，但与他的心理分析有本质的区别。我们是在马克思主义理论指导下进行的。具体地说，就是运用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点和方法，并借用西方现代哲学、美学、人类学、艺术学，特别是心理学、生理学某些有益的东西，结合一定的艺术现象，对这些艺术范畴进行心理分析，以揭示其现代的理论意义和全新的科学价值。

第一章 艺术本质论范畴

第一节 艺术是通过实践物化的审美心理结构

—

什么是艺术？它有些什么本质特征？一向是美学家关注的问题，也是令人困惑难解的问题。要想对这个问题作新的阐释，首先必须廓清关于艺术这一概念的种种含混意义，必须考察一下它的历史，以便沿着前人的足迹继续不断地攀登，一步步地接近科学峰巅。

“艺术”一词具有多种能动的含义，在古代的东方和西方，它常与技巧、技术、技艺混同使用，也就是说它们是相通的。例如我国先秦和古希腊的许多著作中，都把木工、铁工、织工的工作与诗人、画家的工作等量齐观。如果说诗人和木工有什么不同的话，那么也只是两种技巧、技艺上的区别。而当时往往是把这些技巧、技艺称作艺术，如建筑师的艺术、雕匠的艺术、陶工的艺术、裁缝的艺术、战将的艺术、论辩者的艺术等等。很明显，古今相比，古代所说的艺术的范围比现代要宽泛得多。

美学意义上的艺术出现是比较晚的。直至文艺复兴时期，意大利等国的艺术家还象古代艺术家一样把自己看作是工匠。作

为美学概念的艺术实质上从十七世纪才开始与技巧、技艺逐渐地分离开来,到了十八世纪后期,才确定了优美艺术与实用艺术之间的区别。虽然如此,但至今二百多年以来人们对艺术的理解仍是五花八门,尚无定论。究其原因就在于艺术与美紧密相关,而美又是一个众说不一的范畴,所以艺术的涵义也就随之复杂起来。现在究竟有多少种关于艺术的定义,恐怕很难有人说清。早在上个世纪末,列夫·托尔斯泰于1898年写的《什么是艺术?》一文中,就列举了众多阐释艺术概念的观点。美学、艺术理论在这近百年的发展中,又形成了许多不同的艺术观,产生了种种界定艺术的理论。为了吸取历史的经验教训,以便对艺术范畴作出最科学的解释,这里只对现代西方美学史上影响较大的两种艺术观点作简要的评述。

(一)以克罗齐的“艺术即直觉”为核心的表现论。

意大利的克罗齐作为二十世纪西方第一位有影响的美学家,其美学思想是与他的哲学思想密切相连的。哲学史家大都认为,克罗齐全部哲学体系的基点就是“心灵”概念。他明确宣布,“存在”也就是心灵的事实;如果不存在着心灵,反过来说也不会存在着客体;在心灵之外什么都不存在。为了突出“心灵”这个基本点,克罗齐干脆将他的哲学体系命名为“心灵哲学”,这个哲学体系的基本内容就是对人的心灵活动展开具体的分析。他认为心灵含有四阶段或四度,即直觉、概念、经济、道德。前二者是认识活动,后二者是实践活动。认识活动的直觉是想象的、个别的、关于诸个别事物的;而概念则是理智的、共相的、关于诸个别事物中间关系的。实践活动的经济是有用的、对现象或自然起意志的活动;而道德则是理性的、对本体或心灵起意志的活动。由于心灵活动有这四阶段或四度,所以克罗齐的哲学实质上包括美

学(研究直觉的认识)、逻辑学(研究概念的认识)、经济哲学(研究经济的活动)、伦理哲学(研究道德的活动)。

克罗齐的美学理论作为他“心灵哲学”体系的一个有机组成部分,其核心论点是“直觉即表现”。他从这个论点出发推演出一系列结论,包括他对艺术的许多分析和认识。克罗齐《美学纲要》第一章的标题即“艺术是什么?”他在回答这个问题时说:

艺术是什么——我愿意立即用最简单的方式来说,艺术是幻象或直觉。艺术家造了一个意象或幻影;而喜欢艺术的人则把他的目光凝聚在艺术家所指示的那一点上,从他打开的裂口朝里看,并在他自己身上再现这个意象。……

但是,我的答复——艺术即直觉——是从它绝对否定的一切及与从艺术有区别的一切中汲取力量和含义的。^①

克罗齐在提出“艺术即直觉”定义之后,一反人们惯用的肯定性的思考方式,从艺术所绝对否定的一切中来论证这个定义,从而形成了他的“四个否定”说。即否定艺术是物理的事实;否定艺术是功利的活动;否定艺术是道德的活动;否定艺术具有概念知识的特征。

克罗齐为了进一步丰富他的艺术定义,在上述四个否定的基础上,特别强调情感在艺术中的意义。他认为,艺术活动决不是简单的想象的活动,艺术直觉并非支离破碎的想象,它是创造性的幻想。想象只适于外部的结合,而不适于有机体和生命的产生。正是由于情感的灌注,艺术直觉才产生意象的有机性和生命性而使自己呈现出完整性。从这个意义上说,情感乃是直觉的基

^① 克罗齐:《美学原理·美学纲要》第209页,外国文学出版社1983年版。

础。克罗齐自己曾经指出：

是情感给了直觉以连贯性和完整性；直觉之所以真是连贯的和完整的，就因为它表达了情感，而且直觉只能来自情感，基于情感。正是情感，而不是理念，才给艺术领地增添了象征的那种活泼轻盈之感。^①

克罗齐接受了浪漫主义崇尚情感的影响，强调直觉只能来自情感，而艺术的直觉总是抒情的直觉。

克罗齐在阐明艺术即直觉时，还指出了美与表现、表现与语言、美学与语言学的关系。直觉即表现是克罗齐艺术哲学的基础原理。他把表现视为美的同义语。他曾经说过：

我们觉得以“成功的表现”作“美”的定义，似很稳妥；或是更好一点，把美干脆地当作表现，不加形容字，因为不成功的表现就不是表现。^②

克罗齐不仅说明了表现与美等同，而且还指出了表现与语言、美学与语言学也是等同的：

既然确立了艺术即直觉、直觉即表现的概念，无疑也就确立了表现与语言的一致：……艺术和语言的一致自然也包含了美学和语言哲学的一致，这个可以界定另一个，所以是完全相同的。^③

在克罗齐看来，语言就是诸意象的统一体，也可以说语言就是表

① 克罗齐：《美学原理·美学纲要》第227页，外国文学出版社1983年版。

② 同上书第89页。

③ 同上书第243至244页。