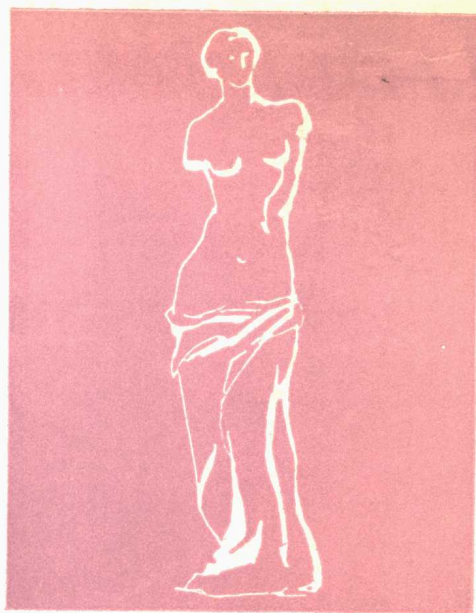
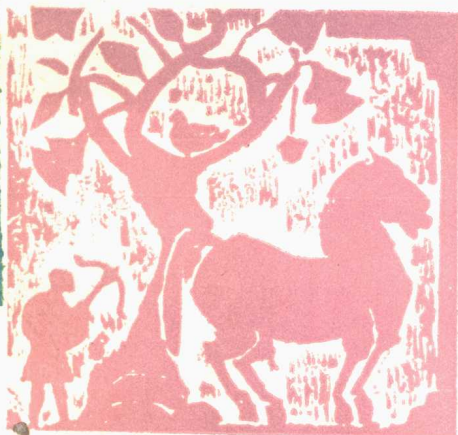


重 庆 出 版 社



美学文摘



MEIXUEWENZHAI

3

美 学 文 摘

第 三 辑

四川省社会科学院文学研究所 编

重 庆 出 版 社

一九八三年·重庆

封面设计 江 东

美学文摘 (第三辑)

重 庆 出 版 社 出 版 (重庆李子坝正街102号)
四 川 省 新 华 书 店 重 庆 发 行 所 发 行
达 县 新 华 印 刷 厂 印 刷

*

开本850×1168 1/32 印张 9 插页 2 字数 221 千
1983年12月第一版 1983年12月第一次印刷

印数 1—8,600

书号: 2114·9

定价: 0.90元

目 录

马克思主义美学研究

试论“按照美的规律来塑造”	陆贲山 (1)
---------------	---------

美学原理

论美的两种基本形式及其与物质生产和精神生产的 关系	杜东枝 (12)
——与朱光潜、李泽厚两同志商榷	
美的本质辨析	潘 牧 (23)
——兼与刘纲纪同志商榷	
谈“移情”和“共鸣”	李丕显 (34)

悲、喜剧研究

中西悲剧观探异	乔德文 (42)
悲剧往何处去	陈瘦竹 (48)
鲁迅悲剧观初探	夏明钊 (52)
黑格尔的喜剧理论	朱立元 (59)
论喜剧中的幽默与机智	陈瘦竹 (70)

自然科学与美

- 自然科学理论无所谓美丑 王振复 (82)
——“科学美”讨论

中国古代美学研究

- 谈意境 陈望衡 (89)
谈意境 杨咏祁 (94)
“风骨”与“崇高” 曹顺庆 (100)
论诗歌艺术的审美价值 张 莉 (107)
诗歌审美判断的探索 雷石榆 (119)
王弼美学思想蠡测 皮朝纲 (126)
汤显祖的戏曲美学思想 蓝 凡 (132)

艺术美学论探

- 艺术概念的基本层次 高尔太 (138)
略论艺术的形式表现与审美原则 何 新 (146)
——兼论艺术的起源问题
论艺术直觉 钱中文 (158)
艺术生产与艺术个性 杨春时 (166)
艺术家与情感思维 冯能保 (173)
艺术想象的特征及其与创作的关系 封秋昌 刘大新 (180)
美术的功能 吴正纲 江惠萍 (188)
试谈造型艺术的美学内容 贾方洲 (194)
——关于形式的对话
绘画审美特性试论 冯湘一 (200)

洞箫哪里去了? 程 云 (210)

——谈音乐艺术的表象美与内涵美

理性与浪漫的交织 王世仁 (215)

——中国传统建筑美学基础刍议

旅游美学漫谈

旅游的艺术 陈从周 (223)

旅游美学闲话 卢善庆 (225)

风景旅游区建设的美学 朱畅中 (227)

美学研究动态

悲剧问题讨论中的分歧 谭 宗 整理 (230)

美学译文

关于劳动美学 [匈牙利]乔治·弗卡什 文天行译 (241)

精密科学中美的含义 [德]W·海森堡 曹南燕译 (249)

艺术的观察与观察的艺术

..... [东德]贝托尔特·布莱希特 张黎译 (261)

——关于肖像雕塑艺术的沉思

美术与审美教育 [苏联]尼·德米特里耶娃 冯湘一译 (266)

艺术心理学 潘跃昌 范景中译 (279)

试论“按照美的规律来塑造”

陆 贵 山

一

马克思在《1844年经济学—哲学手稿》中说：“动物只是按照它所属的那个物种的尺度和需要来进行塑造，而人则懂得按照任何物种的尺度来进行生产，并且随时随地都能用内在固有的尺度来衡量对象；所以，人也按照美的规律来塑造物体”^①。这里，马克思提出的“物种的尺度”和“内在固有的尺度”是“按照美的规律来塑造”的基本内涵。对怎样认识马克思提出的这“两个尺度”，我国美学界和文艺理论界是有着不同见解的。

第一种意见：认为“物种的尺度”指“该种事物的‘普遍性’或‘本质特征’”；“所谓‘内在的尺度’”是指该种事物的“内部的‘标志’或内在的‘本质特征’”。^②

第二种意见：认为“物种的尺度”指“每个物种作为主体的标准”；“内在固有的尺度”却指“对象本身所固有的标准”，即“对象本身的固有的客观规律”^③。

第三种意见：认为“物种的尺度”指“客观世界的规律”；“‘内在尺度’，指的则是主观对于这一规律的认识和掌握。”^④

第四种意见：认为“物种的尺度”指“客观世界本身的规律”；

“内在固有的尺度”可归结为“实践的合目的性”，即“内在目的尺度”，也即人的“内在目的”。⑤

以上几种看法，都包含着一定的合理性，但从整体和全局上看，又觉得不太完整和准确，需要补充和商榷。

（一）首先应当回答：“物种的尺度”和“内在固有的尺度”究竟是“美的存在规律”的基本内涵，还是“美的创造规律”的基本内涵。长期以来，认为“两个尺度”是“美的存在规律”的基本内涵，成为一种传统的成说，占据着压倒的优势。这是值得研究的。诚然，马克思说过：“劳动创造了美”。如果把美理解为一种创造，“美的存在规律”和“美的创造规律”自然会发生某种程度上的接近、相通和一致。尽管“美的创造规律”以“美的存在规律”为基础、为依据，但无论怎样，“美的存在规律”不能等同并代替“美的创造规律”。因为“美的创造规律”有其殊异的本质和特征。这殊异的本质和特征主要表现为认识和实践的深化、主体和客体的统一。事实上，马克思所谈的“按照任何物种的尺度”和“用内在固有的尺度”，正是“按照美的规律来塑造”的基本要求，也即“美的创造规律”的基本内涵。

（二）马克思提出“按照任何物种的尺度”和“用内在固有的尺度”，旨在论述人在生产过程中的认识和实践的深化。“物种的尺度”较之于“内在固有的尺度”而言，显然是指物种的“外在的尺度”。由于“人也是一种物种存在”，那么，“按照任何物种的尺度”，也应理所当然地包括按照人——即主体的尺度；同理，“内在固有的尺度”不仅指对象的客观规律性，而且也包括主体的内在需要和“本质力量”。马克思意在阐明：作为社会的人的生产实践活动，不仅能够“按照任何物种的尺度”，即不仅能够根据对象外部的感性特征和主体的外在的狭隘的肉体生活的需要；而且还能够“用内在固有的尺度”，即依照事物的内部规律来塑造物体，同时体现出自身的“内在固有的尺度”即“人的本质力量”。富有创造性的人以“生动的形式”或“活生生的形态”获得对社会生活的形象的认识，达到

“对人的本质和人的生命、对象性的人和人的产品的感性的占有”^⑥。这正是审美感受、审美体验和按照美的规律进行艺术创作的基本方法和主要标志。因此，“按照美的规律来塑造”必须也必然要求人们假手于对象的形象可感的生动形态把握现实，同时相应地抒发和展现创作主体的本质力量。如此看来，处理好马克思所提出的“两个尺度”所包含着的主、客体关系，是能否按照美的规律进行艺术创作的关键。

（三）马克思提出的“两个尺度”，不论是“物种的尺度”，还是“内在固有的尺度”，都是既含有对象的尺度，同时又包括主体的尺度。人的一切创造性活动，包括精神劳动和文艺创作都不能不是主体作用于对象，都不能不是主体和客体两方面的辩证的统一。有对象无主体或有主体无对象的社会实践是没有的，只按照物的尺度不按照人的尺度或只按照人的尺度不按照物的尺度的人的创造活动也是不存在的。

第一种看法忽视了主体方面的需要和作用，没有考虑到人通过自我的创造活动能够满足和实现自身的利益和愿望的逐次深化的过程。它只看到人的创造活动可以从“物种的尺度”即对象的形象可感的外部特征深入到事物的“内在固有的尺度”即对象的内部规律性；没有看到，于此同时，人的创造活动必然也不可避免地按照人的“物种的尺度”即人的外在的狭隘的肉体生活的需要进一步表现和展示出创造主体的“内在固有的尺度”即“人的本质力量”。

第二种看法谈“物种尺度”时，只限于主体的标准，排斥客体的标准；谈“内在固有的尺度”时，又囿于“对象本身固有的标准”，排斥“主体的标准”，没有将其“每个物种作为主体的标准”的这个思想贯彻到底，无视创造主体的需要、能力和作用的深化。概括地说，这种看法谈“物种尺度”时，只见人不见物；谈“内在固有的尺度”时，又只见物不见人，没有考虑到主、客体双方不可分割的

内在联系。

第三种看法、第四种看法与第二种看法恰好相反，对“物种的尺度”的解释仅限于物，无视于人；对“内在固有的尺度”的解释又仅限于人，无视于物。这也是不能令人同意的。忽视主体方面，单纯地把“物种的尺度”归结为“事物的内部规律”是未必妥当的；忽视对象方面，单纯地把“内在固有的尺度”归结为主体的“内在目的”或人对事物的内部规律的“认识和掌握”也是失之偏狭的。这些看法实际上都自觉不自觉地这样那样地把内在和外在尺度割裂，将主体和客体分家。况且，即便是仅从对人的“内在固有的尺度”的阐释而论，无论理解为主观对“客观世界的规律”的“认识和掌握”，还是“归结为目的性”即“人的内在目的”，都未必符合马克思的原意。统观总论，我们不难看出，马克思指出人的“内在固有的尺度”包括着人的一切本质力量的总和，含有极其丰富、复杂的内容，决不是一个目的性所能囊括得了的。因为“人的本质力量”受制于“人的本质”。既然“人的本质”“是一切社会关系的总和”，^①那么“人的本质力量”也必然是与“人的本质”相适应的一切社会性的人的感觉能力、智慧、情感、意志和一切创造精神的总和。

马克思在《1844年经济学—哲学手稿》中说过一段极其重要的话：“对象如何对他说来成为他的对象，这取决于对象的性质以及与之相适应的本质力量的性质；因为正是这种关系的规定性形成一种特殊的、现实的肯定方式”^②。这是对人的劳动包括“按照美的规律来塑造”的文艺创作活动实质的精湛的表述。如果我们把马克思的这段话翻译成通俗的美学和文艺学的习惯语汇，不妨可以这样说，艺术作品或艺术作品的美之所以能够成为审美对象“这取决于对象的性质以及与之相适应的本质力量的性质。”马克思的这个观点和他提出的“两个尺度”中的所包含的主客体统一的思想是相通的、一致的。根据我们上面的理解，“物种的尺度”和“内在固有的尺度”都应当是以生动的感性形态表现“对象的性质”和“人的本

质力量的性质”。反转来说，马克思指出的“对象的性质”和“人的本质力量的性质”“相适应”这个重要的思想，正是对“两个尺度”的含义所作的科学的规范、明确的补充和有力的佐证、印证和论证。

二

审美对象的特点是什么呢？

审美对象的“内在固有的尺度”寓于它的外在的尺度之中，并通过它的外在的尺度表现出来。用习惯的文艺学的语言来说，艺术形象所蕴藏的事物的本质和规律是具体的、特殊的，是以现象的生动形态呈现出来的能概括对象的丰富、深刻的内容的综合观念。

创作个性和作品风格的独特性受创作对象本身的特殊性的制约。自然界、社会生活和矛盾冲突的独特性同作家、艺术家对周围世界的独特态度结合在一起，对形成创作个性和作品风格具有十分重要的作用。文艺创作必须选择事物的独特的外部形态，力图深刻地揭示对象的“内在固有的尺度”。无论是事物的外在的尺度，还是事物的“内在固有的尺度”都是共性和个性的统一。作家、艺术家应当通过个别反映一般，透过现象反映本质，根据事物的富有个性特征的外在的尺度揭示事物独特的“内在固有的尺度”。这是文艺创作“按照美的规律”表现人物和事件的基本要求。列宁强调：“在小说里全部的关键在个别的环节，在于分析这些典型的性格和心理”。列宁的话对提高和增强文艺创作“按照美的规律”^⑥反映生活具有重要的指导意义。历史上的一些著名的美学思想家都认识到把握个别对文艺创作的重要作用。鲍姆嘉通认为：“个别事物的观念最能见出诗的性质”。歌德强调“理会个别是艺术的真正生命”。黑格尔认为欲使理念“获得物性”，变成现实，“只有在具体

个别事物里才能得到”^⑩。因此，在他看来，理想的人物性格不应当是寓言式的空洞的抽象物，而必须是“充满生气的总和”^⑪。故而，他主张“艺术所应该做的事不是把它的内容刨平磨光，成为这种平滑的概括化的东西，而是把它的内容加以具体化，成为有生命有个性的东西”^⑫。但黑格尔并不反对概括化本身，他只是反对将人物性格的独特性和具体性刨平磨光的平滑的概括化，而主张富有鲜明个性的概括化。他认为雅典娜女神即是“雅典自己”，即是全雅典“公民的真实的、具体的精神”^⑬。雅典娜女神作为雅典公民的艺术典型，成为“希腊性格”的“美的个性”^⑭。恩格斯剔除了黑格尔典型理论的客观唯心主义杂质，肯定了他的典型理论所阐明的关于个别和一般的辩证法。“每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的，是一个‘这个’”^⑮。恩格斯以此作为评判文艺作品塑造的人物性格的典型化程度的标准。

马克思曾在《1844年经济学—哲学手稿》中指出：“随着对象性的现实在社会中对人说到到处成为人的本质力量的现实”，一切对象也势必“成为他自身的对象化，成为确证和实现他的个性的对象”^⑯。严格地说，文艺创作所反映的对象不可能是没有经过人的改造或没有和人发生这样那样联系的本然意义上的外部世界，而必须把握那种人化的自然，特别要提倡捕捉生活中能够“成为确证和实现他的个性的对象”加以描写，只有这样才能做到“精确的个性描写”和“卓越的个性刻画”。马克思以农民和土地的关系为例证，阐明了非异化状态下的农民的“风尚、性格等等依地块而各不相同”，“土地仿佛是它的主人的无机的身体”，显示着农民的个性和人格。因此，以反映农村生活为题材的成功的文艺作品往往通过生动描绘被个性化和人格化了的土地，表现农民对土地的深情，从而有力展示农民的独特个性和人格。

三

探讨创作主体的特点，应当研究作家、艺术家如何通过对客观现实的感性把握，怎样不限于满足自己的外部需要，而着重表现作为时代和人民的代言人的作家的“内在固有的尺度”，即“人的本质力量”。马克思在《1844年经济学—哲学手稿》中指出：“人的本质力量”是丰富的，包括认识能力、创造精神、情感因素、创作个性和风格等多方面。探讨创作主体的这些本质特征和本质力量，对深入理解“按照美的规律来塑造”是完全必要的。

艺术创作基于审美体验，培养并提高艺术家从审美上驾驭对象，对客观现实进行感性把握的能力，对开拓艺术反映生活的范围和开掘作品揭示生活的深度是十分必要的。“因为任何一个对象对我的意义，都以我的感觉所及的程度为限”^⑩。这势必要求作家应当不断扩大和伸延自己的艺术视野。艺术认识决定艺术表现。一般地说，艺术认识的深度和广度决定艺术表现的深度和广度。用马克思的话来说，艺术表现的程度只能以艺术认识“所及的程度为限”。艺术反映的生活形成作品的基本思想内容，但反映生活的角度和程度，却是和艺术家本身的认识能力密不可分的。

艺术认识是作家发挥创造精神的基础。马克思说：“创造是一个很难从人民意识中排除的观念”^⑪。人们的创造性活动所获得的成果不仅应当对外部世界的新的开拓和新的开掘，而且应当成为对“人的本质力量的新的证明和人的本质的新的充实”^⑫。艺术家的创作精神要求对社会生活有深刻的理解和独特的发现，使他们的创作和作品能一定程度上反映他们所处时代的社会生活的本质和历史发展的趋势。马克思、恩格斯、列宁对莎士比亚、巴尔扎克、托尔斯泰的创作和作品的充分的肯定正是对这些文艺大师们的高度创造精神的热情的颂扬。

艺术创作作为一种创造性的精神劳动带有一定的情感的因素和色彩。马克思说：“激情、热情是人强烈追求自己的对象的本质力量”^②。激情和热情作为人的本质力量的重要组成部分总是伴随着人们的艺术活动，化为捕捉和追求表现“自己的对象”的一种强烈的心理上的欲望和冲动。这种欲望和冲动有时以想象和幻想的形式出现。可见，伴随着激情和热情的想象、虚构和幻想，作为艺术认识和艺术表现的重要因素对“按照美的规律来塑造”具有十分重要的作用。

创作主体在创作的过程中和成果上必然表现出自己独特的创作个性和创作风格。作家、艺术家的创作活动和人的其他创造性活动一样，由于他的“对象化的独特方式”不同，决定他的“对象性的、现实的、活生生的存在方式的独特方式”也必然存在着差异。^③换言之，创作主体的个性和风格的特征从主观方面制约着他的艺术构思和艺术作品的特点。因为创作和作品作为艺术家的活动和产品，不能不受他们自己的认识、意志、情感所支配。这势必使文艺作品成为“直接体现他的个性的对象”^④，成为一种“为我的存在”，一定程度上表现着被物化了的“我的本质的属性和特点”。因此，创作主体的“自由状态”是进行文艺创作的前提。马克思曾针对资本主义剥削制度对处于无权和贫困地位的无产者进行摧残和作践的严酷事实，号召无产者要“保住自己的个性”，“使自己作为个性的个人确立下来”^⑤。

创作个性是抹杀不了的。只能正视它的存在、力求对它作出科学的解释。马克思、恩格斯认为创作个性的形成和出现是不可避免的。艺术活动不是抽象的，“同一个对象在不同的个人身上会获得不同的反映”^⑥，因为“每个人都根据自己的爱好来塑造它们”^⑦。生活的丰富性和群众需要的多样性，决定了艺术家的创作和风格的独特性。没有作家和艺术家的自己的独特的声音和色彩，会使文艺的百花园变得单调、刻板和乏味。这是和艺术反映对象，

生活本身的丰富性、人民群众对文艺的需要的多样性不相协调的。如果不提倡从审美上形象把握生活的独特性，不提倡作家树立能够体现他的思想和形象的独特途径和手段，锤炼、铸造自己的创作个性和创作风格，不可能有独创性的艺术，也不可能以令人慑服的独特方式吸引和打动群众。

四

“按照美的规律来塑造”，更重要的是需要探讨创作对象和创作主体两方面的关系，尤其要研究主、客体双方的外尺度和“内在固有的尺度”的关系，并阐明这种关系的基本规律和特征。马克思说：“对象如何对他说来成为他的对象，这取决于对象的性质以及与之相适应的本质力量的性质；因为正是这种关系的规定性形成一种特殊的、现实的肯定方式”。我们可以从中体会到，创作和作品的内容和性质决不是由对象和主体单方面决定的，而是“取决于对象的性质以及与之相适应的本质力量的性质”的交互作用，即由两者的“这种关系的规定性”决定的。我认为，马克思提出的要求人的创造性活动包括文艺创作必须做到表现“人的本质力量的性质”与再现“对象的性质”“相适应”，表现人的尺度（包括外在的和内在的）和物的尺度（包括外在的和内在的）“相适应”，是马克思主义的一个极其重要的美学原则，是以辩证唯物主义思想为指导的、文艺创作也必须遵循的艺术规律。马克思提倡的这个美学原则和艺术规律的基本要求是文艺创作应当实现主观和客观的生动、和谐的一致。

文艺要再现“对象的性质”，同时要表现“人的本质力量的性质”，因而文艺必须是也必然是客观性和主观性的统一。否认文艺的主观性同否认文艺的客观性一样，都是违反艺术的辩证法的。既然作家、艺术家描写事物和刻画人物时，“每个人都根据自己的爱

好来塑造它们”^②，那么也势必给他们塑造的对象打上自己的印记，表现出自己的一定的是非、好恶、爱憎以及对表现对象的态度和评价，从而带有某种程度上的主观性。严格地说：世界上不存在不带主观性的文艺。德国哲学家、存在主义的创始人之一马·海德格尔认为“艺术家对于作品来说，是一种无关重要的东西；甚至可以说，他在创作过程中消灭自己”^③。这种否认文艺主观性的理论是没有根据的，是完全错误的。事实上，艺术家的任务是“要发现自己，发现自己对生命、对人、对某一件事的主观态度，并用自己的形式、自己的语言把这种态度表达出来。”正如高尔基所指出的：“艺术家是善于分析自己个人的——主观的——印象，从中找到具有一般意义的——客观的——东西，并且善于用自己的形式表达自己的概念的人”^④。作家的爱憎态度是文艺主观性的重要因素，对创作起着不可忽视的制约乃至决定的作用。赫尔岑指出果戈里的“灵魂里好象有两股水流”；当他揭露他所憎恨的身居高位的邪恶势力时，他便“火高三丈，铁面无私，充满最尖锐的讽刺嘲弄”；当他描写他同情的那些被凌辱的小人物时，他的笔则是“温柔的、怀着爱的、人道的，”……袒露出“印象深刻的、诗意的、感情奋发的灵魂”^⑤。可见，“在死魂灵的背后，也还有活的灵魂”^⑥。别林斯基认为果戈里的作品的主观性“不是由于局限性或片面性而把诗人所描写的对象底客观实际加以歪曲的主观性，而是……深刻的……主观性”^⑦。

必须完整地辩证地把握文艺的主观性和客观性的关系。离开文艺的主观性提倡文艺的客观性，可能导致自然主义的偏颇；脱离文艺的客观性片面强调文艺的主观性，又易造成唯心主义的弊端。伟大的作家、艺术家总是依据艺术体验所获得的深切的客观真实性，让自己的主观情绪强化它、服从它，而不是冲淡它、削弱它、甚至歪曲它。马克思、恩格斯坚持现实主义的美学原则，为了求得文艺的主观性和客观性的一致，他们对用主观随意性肆意歪曲、抹

杀对象的客观规律性的唯心主义创作倾向进行过不懈的斗争。马克思批评《巴黎的秘密》的作者“用本人的意图”“充作”“人物行动的自觉动机”；恩格斯指出德国真正的社会主义者们之所以不能在环境中表现人物，正是由于“他们自己的世界观模糊不清的缘故”；马克思批判拉萨尔正是由于他的主观方面的唯心史观作祟，才把“垂死阶级的代表”济金根打扮成铲除诸侯割据、实现德国统一的民族英雄。可见，维护文艺的主观性和客观性相统一的唯物主义美学原则对正确地深刻地反映社会生活和客观对象是何等的重要。

(王大明 摘《学术月刊》1982年第6期)

注释：

- ①《1844年经济学一哲学手稿》刘丕坤译本第50—51页。
- ②蔡仪：《美学论丛》第1期，第51页。
- ③朱光潜：《美学拾穗集》第84—85页。
- ④蒋孔阳：《美和美的创造》第50页。
- ⑤李泽厚：《美学问题讨论集》第6集，第302—321页。
- ⑥《马克思恩格斯全集》第42卷，第125、123页。
- ⑦《马克思恩格斯全集》第3卷，第5页。
- ⑧《马克思恩格斯全集》第42卷，第125页。
- ⑨《列宁论文学与艺术》第711页。
- ⑩《美学》第1卷，第185页。
- ⑪⑫《美学》第1卷，第302、339页。
- ⑬⑭《历史哲学》第297、285页。
- ⑮《恩格斯致敏·考茨基》。
- ⑯《马克思恩格斯全集》第42卷，第125页。
- ⑰⑱《马克思恩格斯全集》第42卷，第126、129、132页。
- ⑲《马克思恩格斯全集》第42卷，第152页。
- ⑳《马克思恩格斯全集》第42卷，第125页。
- ㉑《马克思恩格斯全集》第42卷，第121页。
- ㉒《马克思恩格斯全集》第3卷，第87页。
- ㉓㉔《马克思恩格斯论艺术》第4卷，第255、373页。
- ㉕《马克思恩格斯论艺术》第4卷，第373页。
- ㉖转引自《作家的创作个性和文学的发展》第74页。
- ㉗转引自《马克思主义美学原理》(上)第440页。
- ㉘㉙《赫尔岑论文学》第82、74页。
- ㉚《别林斯基选集》第1卷，第445页。