

YISHU GOUZAOLUN

艺术构造论

杨小清 著

广西师范大学出版社

杨小清 著

艺术构造论

YISHU GOUZAOLUN

广西师范大学出版社

(桂 登字04号

艺术构造论

杨小青 著

责任编辑：肖启明

封面设计：廖幸玲

广西师范大学出版社出版发行 邮政编码：541001

(广西桂林市中华路36号)

桂林漓江印刷厂印刷

*

开本：850×1168 印张：7.625 插页：1 字数：165千字

1992年9月第1版 1992年9月第1次印刷

印数：0001—3000册

ISBN 7—5633—1345—1/J·062

定价：4.50元

序

林 焕 平

这是一本有新意的书。

作者意图在艺术理论上进行探索，建立“艺术构造论”的体系。作者是勤奋学习，善于独立思考，敢于打破偶像，在学术道路上大胆前进的人。

作者阅读了许多我国关于艺术理论方面的书，对文学艺术界有较全面的了解；对西方特别是对现代西方有关文学艺术各种流派的书籍也阅读了不少。

作者意图在马克思主义哲学的指导下，综合中国和西方的文艺思想，初步建立自己的理论体系。

通观全书有以下几个特点：

一、吸收了现象学、符号学、结构主义的部分理论主张，作为艺术构造论的内容。

二、比较注意理论联系实际，如对中国文艺理论学会在芜湖举行学术研讨会所提出的各项理论主张（作者参加了这次会议），以及“刘再复现象”，进行比较具体的分析。

三、坚持马克思主义的指导，主要问题都以马克思、恩格斯的观点为论据，站在哲学的高度展开研究。

我们需要吸收人类文明的一切优秀成果，融会贯通成为我们的血液，联系当前的历史特点和时代精神，创造有中国特色的理论体系。

现象学，符号学，结构主义，我们可以研究吸收其中某些可取的地方，为我所用。但这些学说毕竟是西方资产阶级的东西，有很大的局限性。我们需要用马克思主义去分析研究它们，作者在这方面探索的态度是认真严肃的，其探索精神是可嘉的和可贵的。缺乏创造精神就难以前进。胜利总是属于勇敢的探索者。

书中某些表达艰深了些；也有在理论上需要继续探讨的问题，如艺术的准宗教功能。这是在探索和创造过程中难免的现象。作者是个年轻人，能写出这样颇富于独创性的著作，我对他表示祝贺并期待更大的成就。

1992年6月23日晨于桂林独秀峰下

目 录

引 言	(1)
第一章 总论艺术构造论	(6)
第一节 艺术构造论的提出	(6)
第二节 研究的逻辑起点	(8)
第三节 流动逻辑与艺术品性质的“定位”	(13)
第四节 流动逻辑与直觉理论	(15)
第二章 作为表象的世界本性与艺术的关系	(22)
第一节 艺术的实践属性	(22)
第二节 艺术的发生学属性	(25)
第三节 艺术的层次属性	(28)
第四节 艺术的现象学属性	(31)
第五节 艺术的背景属性	(35)
第三章 艺术存在的方式与分类	(42)
第一节 艺术存在的方式	(42)
第二节 马克思的观点	(47)
第三节 悲剧形态与喜剧形态	(51)
第四节 艺术样式的分类	(58)
第五节 定义的讨论	(62)

第四章	构造论的审美观	(69)
第一节	“美的”心理	(69)
第二节	审美“视听论”的局限	(73)
第三节	“精神愉悦”的含义	(78)
第四节	结论	(82)
第五章	艺术的“准宗教”功能	(87)
第一节	宗教是关于人的内心情感实践 的精神哲学	(88)
第二节	宗教殉情的二重性与艺术的 关系	(93)
第三节	艺术意识中的“灵与肉”与奥 古斯丁的“恶”	(97)
第四节	艺术扬弃宗教在于它表现人的 主体性	(100)
第五节	艺术意识的本质是理想与现实 的统一	(102)
第六章	西方马克思主义的 “形式”理论	(107)
第一节	西方马克思主义艺术理论的 背景与要点	(108)
第二节	意识形态批判中的历史置换 与妥协	(111)
第三节	多元结构中的孤独与辩证法 的解脱	(114)
第四节	主体、客体与辩证法批评的	

	借鉴	(116)
第七章	“康德——弗洛伊德” 的危机	(120)
第一节	“康德—弗洛伊德”构造 内核	(121)
第二节	对刘再复《主体性》危机的 分析	(126)
第三节	主体性的理论苦恼及其出路	(132)
第八章	作为命题的“创作主体”	(137)
第一节	“创作主体”命题的复合性 及其规定	(137)
第二节	“再现”说与“表现”说的 失误	(140)
第三节	马克思主义认识论与符号学	(143)
第四节	观念、观念的东西与创作的 实质	(146)
第五节	创作主体追求的结论	(149)
第九章	控制意象与艺术创造中 的复合控制.....	(152)
第一节	控制意象及复合控制问题	(153)
第二节	第一控制与本体化原则	(157)
第三节	第二意象控制中意图与技巧	

	转换的原则	(161)
第四节	控制叙述中的隐喻, 象征与 神话	(167)
第十章	艺术态度世界与现实 形式	(172)
第一节	从芜湖的论争谈起	(172)
第二节	现实形式与梦幻情境所指...	(181)
第三节	艺术形式规则中逻辑怪圈的 破译	(189)
第十一章	风格与风格定则	(201)
第一节	风格与艺术风格学	(202)
第二节	风格与人格	(208)
第三节	时尚与风格定则	(215)
第十二章	悬浮在空中的真理	(220)
第一节	$A \rightleftharpoons B/C$ 思想的逻辑回顾与 主观真理的提出	(221)
第二节	艺术批评与艺术批评学	(227)
第三节	必要的结语: 不是结论的结 论	(232)

引 言

什么是艺术？艺术是什么？这都是本书要回答的。新时期社会生活的变革，为我国艺术的繁荣和发展开创了新的局面，从而也给艺术研究提出了新的课题。以往，我们的研究大都从“文艺是社会生活的反映”这一命题出发，结果把艺术当作一般社会学研究的对象。然而马克思却指出：“关于艺术，大家知道，它的一定的繁盛时期决不是同社会的一般发展成比例的，因而也决不是同仿佛是社会组织的基础的物质基础的一般发展成比例的。例如，拿希腊人或莎士比亚同现代人相比，就某些艺术形式，例如史诗来说，甚至谁都承认：当艺术生产一旦作为艺术产生出现，它们就再不能以那种在世界史上划时代的、古典的形式创造出来；因此，在艺术本身的领域内，某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段才是可能的。如果说在艺术本身的领域内部，不同艺术种类的关系中有这种情形，那么，在整个艺术领域同社会一般发展的关系上有这种情形，就不足为奇了。困难只在于对这些矛盾作一般的表述。一旦它们的特殊性被确定了，它们也就被解释明白了。”^①对马克思的这段话，我的理解是：（1）社会物质生产与艺术发展的关系是不平衡的；（2）在艺术本身的领域

^①《马克思恩格斯选集》第2卷第112页。人民出版社1972年版。

内，艺术的发展有它自身的特殊性；（3）一旦找到这个特殊性，艺术便可以解释明白。因此在艺术研究问题上，仅把艺术看作是社会生活的反映是不够的。近年来，有一种拒斥“反映论”强调“表现论”的艺术观点。这种观点反拨旧论，锐意创新，但就我国目前研究情况来看，这种“表现论”亦存偏颇。这主要表现在“表现论”者虽认识到艺术“非反映”的一面，但他们过于依赖“情感说”，结果导致一些人干脆把艺术当作纯粹潜意识情结的渲泄。我基本同意艺术是表现人类情感的观点。但不是任何情感都是艺术。严格地说来，情感应分为两部分，一部分指个人所经历的内心感受，而另一部分则是被人们认识到的情感，即通过认识能传达为公众认领的情感。假如说前一种情感属个人“潜意识”内的话，那么，后一种情感则是理性的可被公众领解的“意识情感”。由于前一种情感缺乏可理解性，因此它只能是个人私下的无法转化为艺术的下意识感受；而后一种情感虽存在于个体主观之中，但它涉及到公共认同的标准，因而它实际是具有社会性特征的情感。一个人要想把情感表现为艺术：一是必须有真切的感受；二是必须理解它。假如一个人觉得内心有情感而说不出（主要指描绘表达）这种情感，那么别人怎么知道他的这种情感是艺术情感呢？因此在艺术活动中没有认识（理性）的渗入，要想把情感变成艺术，这是不可想象的。只有人的内心体验不仅是一种感受，而且能成为观看的形式时，艺术才真正出现。我不太同意我国一些人提倡的以“潜意识”为基础的艺术“表现论”观点。在某种意义上，我的艺术研究实际归复到艺术的“反映论”认识，不过，这种反映不是一般社会学的反映，而是艺术特有的——由艺术再现生活，表现生活——上升到主观性构造生活的自我直觉反映，这种“反映”远离经济基础，是“更高地悬浮于空中”的意识存在（恩格斯），因此，它与一般“反映论”不同，这里，为了把它的特性从一般“反映论”中独立出来，我特

为它设计了呈 $A \rightleftharpoons B$ 双向可逆性状的直觉投射构造式。

至于本文的研究方法，我是根据艺术的 $A \rightleftharpoons B$ 性质来决定的。就目前我个人所识，理论界对艺术的研究大概有这么几条逻辑路线。第一条是从创作入手的路线，这条线可以说是古典式的；从柏拉图的“神灵感受”到亚里士多德的“摹仿”，再到黑格尔的“感性显现”和别林斯基、车尔尼雪夫斯基的艺术对“生活的反映”等（他们当中当然有唯物与唯心之分），我们都可以说他们是这个研究圈子里的人；我认为这条从创作入手的研究路线在今天仍是一条可资利用且富有成效的理论认识路线，但由于这条路线过于专注作家的创作行为，没有把艺术看作是在多逻辑参照确立下的理论对象，结果它无法说明艺术欣赏中的许多古怪现象。比如《诗经·关雎》仅八十字，从战国鲁、齐、韩解释始，经郑玄、朱熹，又至今人余冠英先生，一首诗解释了两千多年，众说纷纭，至今莫衷一是。近年来，“接受美学”为解释这种怪异的欣赏现象作了富有成效的探索，这主要表现在他们从心理学的角度对读者、观众的审美再创造作了认真的研究。马克思在《（政治经济学批判）导言》中说：“生产直接是消费，消费直接是生产。每一方直接是它的对方。”“接受美学”看到欣赏的能动作用，作为艺术研究的第二条路线亦不失为可供借鉴者。不过，我们也认识到，这条路线过分强调个体心理的主观作用，在方法上常陷入相对主义，甚至提出“艺术趣味无标准”，这实际等于取消了对艺术探索本身的意义。艺术研究的第三条路线是本世纪初，受瑞士语言学家索绪尔与德国现象学哲学家胡塞尔的影响而产生的结构主义研究路线。这条路线经莫斯科与布拉格时期的发展后，近几十年来成为一支异军突起的巴黎学派，结构主义对艺术的研究，改变了以往专注创作与欣赏的研究路线。结构主义者把艺术作品看作一个符号自足体，从而使对艺术本质的认识建立在几乎完全可用经验说明的理论框架上。把艺术看作符号自足

体，并认为艺术的根本特征在艺术结构本身诸要素关系之间，这无疑是极引人注目的新理论。特别是乔姆斯基的“转换生成”理论，使结构主义的艺术结构“自律”问题得到自成体系的解释。但正如一些批评家指出，结构主义过分强调“本文”的自足自律，认为艺术研究只有割断“本文”与作者、读者的关系才能达到“科学”的结论，而结构主义者巴尔特甚至认为只有作者“死了”，作品才真正诞生。这种只见符号不见人的研究，由于过分宣扬艺术结构规则的组台技巧，因而存在把艺术当作一般工匠产品的危险。无疑，艺术构造论在一定程度上是吸收了结构主义的研究成果的，但我不同意把艺术作品看作是与作者、欣赏者毫无关系的孤立存在。实际上，艺术作品无时不在寻找创作者与分析者对其存在的支持（关于这点第一章即会谈到的）。没有艺术分析评价者，包括一般欣赏者的审美参照对艺术品的投射，艺术“本文”能成为艺术对象是难以设想的。

通过分析，我们看到以上三条研究路线各存在不同的优点和缺点。艺术构造论将吸收它们的优点，至于它们的缺点，本书将以马克思主义的辩证唯物论与历史唯物论为最高方法论指导，并运用马克思主义的实践论与能动的反映论学说，具体解决艺术研究中的具体问题。这里我特别要提到的是马克思的《1844年经济学——哲学手稿》，本书对艺术的研究，不管是艺术本体论的确立还是艺术研究“流动逻辑”的提出，都与马克思这部杰出的著作有关。此外，本书思想与胡塞尔的现象学方法有着密切的关系，哥德尔的数论思想于本书逻辑的展开同样十分重要。

“艺术构造论”是关于艺术存在的方式、本质、包括艺术的创作、欣赏、批评等问题的理论。讨论的核心主要通过艺术表象世界的剖析，确立艺术在现象学意义上“本质直观”的地位，由于艺术实际是一般实践表象经抽象升华后复归为审美观照的精神表象，因此，从这个意义讲，艺术构造论也就是艺术实践的精神

论。本书共十二章，前四章重点讨论艺术的存在属性问题，通过设立 $A \rightleftharpoons B$ 艺术构造式，指出艺术的本质存在于艺术现象与艺术背景的精神投射关系中。流动逻辑的确立，是以 $A \rightleftharpoons B/C$ 的设立来强调艺术品性质“定位”的操作关系的。对艺术五个基本属性，即实践属性，发生学属性，层次属性，现象学属性，背景属性的分析，为建立本论赖以确立的中心概念——“虚化”概念奠定了展开全书论证的基础。对艺术存在方式及分类的论述，目的是深化艺术构造论现象学性质的含义。在艺术形态问题上，提出悲剧形态与喜剧形态的二极观念；在形式门类划分中，以“音构”、“图构”、“音图同构”、“语词性音图同构”，对传统的形式分类思想作了必要的改正，并把艺术定义为“人类现实情感经虚化而再生的直觉构造。”

本书后八章对传统的艺术审美观，艺术宗教观及当代一些较有影响的资产阶级文艺观进行了必要的辨析与批评。通过对控制意象，现实形式，艺术态度世界未来视野的分析，本书明确指出，现在的许多艺术理论中存在着大量一厢情愿的东西，艺术实际经营的是一种关于背景与时尚的真理，或者干脆说是具有客观意图的主观真理。艺术是更高地悬浮于经济基础之上的一种意识形式，本书论证的就是这悬浮于空中的真理。

第一章 总论艺术构造论

第一节 艺术构造论的提出

提出艺术构造论，意味着我将对艺术存在的方式、性质以及创作、欣赏等问题作出新的解释。

“艺术构造论”是一个简缩的说法，如用一般语言，它完全可表述为：艺术构造论就是关于构造艺术与艺术构造之间关系问题的本质讨论。“构造（Structure）”一词是我从英语中选出来的，它具有三层主要的含义：一、作为动词，Structure（V.）具有主动组织和结构对象的功能；二、作为名词，Structure（n.）可解释或引伸为艺术品存在的形式（form）；三、它还含格式塔心理学“完形”之意，能解决艺术情感心理投射的问题。我是从这三个方面来理解 Structure（构造）的。这种理解对了解“构造论”很重要。我曾想过用“论艺术本质的构造性”这个动宾短语来标明此论的论域范围及其讨论性质，但考虑到“构造性”只具名词性质，难以涵盖本文命题的全部含义，特别是它很容易使人把我对艺术构成问题的本质讨论理解为对艺术一般结构形式的讨论，故我还是采用“艺术构造论”的提法。这种提法的好处是，它至少在理论构架上显示出把握艺术主要问题的宏观意向。

可以把艺术构造论的总体思维意向作这样的概括：（1）艺术构造论反对把它看作对艺术某一层面问题的研究；（2）艺术构造论始终把艺术看作具有“耗散结构”特征的所谓多质多层次的有机统一体。“耗散结构”是一种远离平衡态的稳态结构，具有自调性质。因此在一定参照内，艺术构造论将强调艺术“耗散”功能的“自律”，用结构主义的话来说，艺术“本文”通过自身结构深层的转换生成，能表现出连作者自己也意想不到的结构效果。结构主义的研究是有一定道理的，不然我们将无法理解《红楼梦》为何有这么多的解释。当然，我们不能同意结构主义关于艺术绝对“自律”的主张。否则，艺术将不是人能创造的对象。因此，在创作参照中，艺术构造论反对夸大艺术“自律”的观点，又因此，艺术构造论还是主张把艺术看作被作者与作者生活的社会背景所决定的，即艺术在“自律”的同时还表现为“他律”。不过，这里须说明的是，把艺术的本质既看作“自律”又看作“他律”这只是在经验水平中转换逻辑参照后的说法。换句话说，

“二律”分立只反映了艺术认识中某个逻辑环节的对立关系。一般说来，艺术“自律”是艺术自身具有“耗散结构”特征的表现，但“耗散结构”不是封闭僵死的，作为存在的条件，它实际必须与外界交换能量，否则它将解体而不复存在。从逻辑上来说，这种要与外界交换能量才能维持自身存在的“性质”却暗含了结构自身对“他在”的依赖，因此从艺术依赖“他在”（特别指社会生活作为题材在艺术中的反映）的现实关系来看，它当然应被作者所处的社会生活背景（即“背景”参照）所决定。然而，我们也看到，在“他律”中艺术“耗散”体的存在虽被更大系统的运动规律——社会生活背景对艺术作用的规律——所决定，但作为事实本身，“他律”逻辑却忽略了艺术“二律”的转化，即：处在艺术“自律”结构体之外的社会生活实际只作为艺术认识的“背景”参照时，它才有决定论的意义，反之，一旦某

“背景”生活经作者意向聚焦并转化为作者要表现的情感意蕴时，它便不是严格意义的“社会生活”，此时，它将不再是逻辑秩序中那种决定和影响艺术的背景参照。因为当社会生活被作者聚焦变形时，这种生活已由外在的背景转化为艺术“题材”。这种生活题材一经转化为艺术的意蕴结构，此时此刻，原“背景”就变为“前景”（再现），或成为“意境”（表现）。此时生活已被典型化，表现化，这样，生活自身反成了艺术。这时，被典型化，表现化了生活，其背景性质被艺术淡化和消融，它反要被自身之外（它原来就在其中）的社会生活背景所决定。关于艺术“自律”与“他律”及它们二者之间转化理论，我们在这一节暂谈到此，因为紧接着第二节我们还会谈到。总之，我的看法是，在艺术总体问题上，艺术构造论不愿像一些观点那样，用抛出“二元论”的办法来回避艺术到底是“自律”还是“他律”的逻辑苦恼。艺术构造论的提出，就是想给艺术以新的“立法”，以求其“二律”统一。换言之，艺术构造论将证明，艺术的“自律”与“他律”是可以统一的，或者退一步说，艺术构造论正试图证明它们二者存在统一的可能性。

由上可知，很明显，我的艺术构造论的命题性质很大程度上是属于艺术哲学的，由此，其论域范围当然也就在其中了。

第二节 研究的逻辑起点

讲到艺术构造论的逻辑起点，很容易使人想到我可能马上要向大家宣布我的唯物论或唯心论的立场了。其实这是一种误解。我的看法是一些不证自明的前提应少提，比如我们是唯物主义者，我们都相信世界存在的物质性，但我们总不能由此推出“艺术是物质”的结论。也许从物质本体论来说，这个关于艺术的结论不会有大的错，但在艺术领域本身，这种不表明逻辑特殊指向的宣