

文艺学丛书

审美主客体

SHENMEI ZHUKETI

● 陆贵山 ●



IO
347

BE49 129

✓

审美主客体

SHENMEI ZHUKETI

● 陆 贵 山 ●

中国人民大学出版社



B 663052

379
审美主客体
陆贵山 著

中国人民大学出版社出版发行
(北京西郊海淀路39号)
北京丰华印刷厂印刷
新华书店经销

开本: 850×1168毫米32开 印张: 12.25插页2
1989年11月第1版 1989年11月第1次印刷
字数: 297 000 册数: 1-3 000

ISBN 7-300-00536-5
I·37 定价: 5.20元

前 言

研究审美主客体的关系，具有重要的理论意义和实践意义。审美主客体作为艺术中的母题，渗透在艺术领域的各方面，贯穿于艺术的创作、文本、欣赏和批评的全过程。正是审美主客体既对立又统一的交互作用推动着审美关系的发展。艺术实践活动，既创造着审美对象，也相应地改变着审美主体，同时不断丰富着、深化着、提高着审美关系的新建构。横向的拓展和纵向的延伸会使审美关系日趋完善。审美主客体的“合力”勾画着审美关系前进的轨迹，艺术的理论和实践正是循绕着这条中轴线运行的。审美主客体仿佛是统摄和抓举一切艺术问题的总纲。

本书的结构分为三个部分。第一部分阐发审美主客体的一般理论，论述审美主客体各自的构成及其特点，力图从宏观视角，对审美主客体进行辩证的综合分析，着重指出审美关系是由审美主客体之间的三种关系即“对象关系”、“对应关系”、“同构关系”和三种作用即“决定作用”、“能动作用”、“交互作用”相互撞击、交融渗透建构起来的复杂的框架结构和网络系统。这个审美关系的复杂的框架结构和网络系统中的主体因素和客体因素既对立又和谐，既倾斜又平衡，既互异又互补，构成一个多无而又统一的艺术世界，呈现着错综复杂的形态。如果说第一部分侧重于从横的方面透视审美主客体的基本理论，那么书中的第二部分则将审美主客体的基本理论运用于剖析艺术的创作、文本、欣赏和批评的全过程。本编仿佛是审美主客体的基本理论的活化，是对生生不息的艺术活动中的审美主客体的动态把

握。只有从同审美主客体的总体联系中才能了解创作、文本、欣赏和批评的建构方式及特殊规律。因为任何艺术样式和艺术活动都处于审美关系的网络系统中，占有确定的位置。本书第三部分对现代西方艺术哲学的“主体论”进行了综合分析。欧美的主体论思潮作为现代西方社会学术思潮的主旋律被片面发展到令人惊异的程度。这些混乱、荒诞和畸形的观念中蕴藏着丰富、深刻的思想材料，对中国的文艺理论界和创作界产生了强烈的冲击和震撼。本书试图通过对现代西方艺术哲学“主体论”思想的梳理、借鉴和评判，拓展理论空间，增强审美主客体理论的现代意识和时代蕴涵，作为对前两部分内容的有机参照和重要补充。康德被认为是现代西方的哲学思潮和文艺思潮的祖师。这位18世纪的天才哲学家的一系列充满矛盾的渊博思想好比参天巨树，从这棵巨树的根须和枝桠上不断分蘖出奇异的精神之花。从19到20世纪的各式各样的西方学术思潮，几乎都可以从康德那里找到思想的渊源。康德的主观唯心主义、意志主义、形式主义的思想因素中经叔本华、尼采、柏格森、弗洛伊德、萨特、“西方马克思主义”到西方现代派文艺一直以新的形式活着、延续着、发展着。吸取其中有价值的合理因素，对丰富和建构文艺的主体性理论是有益的。

本书的主旨和立意是想从宏观的视角对审美主客体问题作辩证分析，以求对两者相互关系的全面、完整的理解。我主张审美主客体的辩证统一。诚然这种统一是包含着差别和矛盾的统一，即对立的统一。应当确立正确的学术立足点，坚持和维护审美主客体的辩证统一。审美主客体问题上的矛盾不仅表现为强调审美客体排斥审美主体，或表现为弘扬审美主体贬抑审美客体，而主要表现为审美主客体的辩证统一与单纯孤立地夸大审美主体和片面绝对地推崇审美客体这两种倾向的冲突。审美主体和审美客体只有从同审美关系的总体联系中才能得到正确的合理的强调。脱

脱离审美主体提倡审美客体或脱离审美客体崇尚审美主体，不仅事与愿违，甚而会使双方受到同样程度的损害。事实表明，形而上学打不倒形而上学。恩格斯曾告诫人们，违反辩证法是不能不受惩罚的。中国当代文艺思想史上记载着这样那样的沉痛教训：脱离审美主体单纯孤立地强调审美客体走向庸俗社会学和狭隘阶级论；排斥审美客体片面夸大审美主体滑向唯心主义和唯意志论。这两种偏颇和失误使我国的文艺事业吃了不小的苦头。我不希望再重演折腾来折腾去的闹剧、喜剧和悲剧。必须坚持和发展审美主客体的辩证法，既要看到两者的对立，更要看到两者的统一。即便是对作为现代西方两大学术主潮的科学主义和人本主义，也应作辩证理解。这两大学术思潮之间，既相异，又相激，既互逆，又互补。背离人本主义的科学主义将使科学失去对主体的意义，违反科学主义的人本主义也只能是苍白的虚妄的，不能实现主体的真正的自由、价值和解放。这个道理同样适用于审美主客体。我们提倡从同审美主体的辩证联系中侧重强调审美客体，也赞成从同审美客体的辩证联系中侧重强调审美主体，允许适度的合理的审美倾斜。这符合不同的创作个性、不同的艺术样式、艺术风格和流派的创作活动的特殊规律，如现实主义艺术侧重于再现审美客体；浪漫主义、现代主义、表现主义艺术侧重于表现审美主体。唯有这样，才有利于建立文艺的多元化格局。

文艺的多元化格局已经或正在形成。这是我国的文艺界和文艺理论界充满活力和生机的表现。但多元又应统一。为了确立文艺和文艺理论多元化格局的合理结构和促进其健全发展，须注意协调多元与主元的关系。无主元的多元和无多元的主元均不可取。前者可能陷于无序、疏离和混乱，甚至滑向自由化和自流化；后者容易导致单调、刻板、狭隘，甚至造成一律化和禁锢化。多主元即无主元，无多元即独元。这两种倾向从不同的极端扰乱着和破坏着文艺的有序结构和合理布局。其次，每种艺术样式和文艺观念

作为多元格局中的一元应找到自身于文艺的整体的结构框架和网络系统中的位置或坐标点。只有从它们自身所处的位置或坐标点上加以提倡，才能使之得到合理的强调。一旦超出了自身的界限和适用范围，便会走向谬误。这无异于用貌似肯定的方式否定它。俄国戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基曾说过一句有辩证意味的话：一台戏要有主角，但每个演员在自己的位置上又都是主角。同理，我们的文艺要有一个主导的起支配和统摄作用的总观念，但也要认识到各种文艺观念在自身位置上的合理性和重要性。既应防止用主元涵盖、包揽多元，一统天下；也要防止任何一种文艺观念随意超越自身的界限和适用范围，夸大为文艺的主元，上升为凌驾于一切文艺观念之上的宏观意义上的文艺观。再次，既然每种文艺观念都有自身位置上的合理性和重要性，那么彼此之间理应采用相互尊重的态度。以审美主体和审美客体的关系而言，既不能用审美客体论代替审美主体论，也不应用审美主体论取消审美客体论；从现实主义和表现主义的关系而言，既不能用现实主义的理论原则套释表现主义的作品，也不应用表现主义的文艺观念框范现实主义的作品。想一方吃掉一方，只能是一种幼稚、怯懦的幻想。我们必须学会掌握辩证的思维方式，理顺各种文艺观念之间的宏观意义上的辩证联系，建构起严密有序、和谐统一的美学和文艺学的框架结构和理论系统。

目 录

前言	I
----	---

第一编 艺术哲学中的审美主客体

第一章 审美客体	1
第一节 情感的意象的世界	1
第二节 社会的审美的人学	7
第二章 审美主体	18
第一节 审美主体的艺术个性	18
一 审美主体和艺术个性	18
二 艺术个性的个体性和社会性	20
三 艺术个性的多样性和共同性	24
四 艺术个性的客观性和主观性	28
第二节 审美主体的心理机能	31
一 审美心理机能的生成	31
二 审美主体的心理内容	40
三 审美主体的心理机能	46
第三节 审美主体的审美理想	52
一 审美理想的思想内涵	52
二 审美理想的生活依据	54
三 审美理想的表达方式	57
第四节 审美主体的社会本质	63
一 审美主体的个体性和群体性	63
二 审美主体的主动性和受动性	67

三	审美主体的实践性和精神性·····	73
第三章	审美主客体的相互关系和相互作用·····	76
第一节	审美主客体的相互关系·····	76
一	审美主客体的对象关系·····	76
二	审美主客体的对应关系·····	80
三	审美主客体的同构关系·····	89
第二节	审美主客体的相互作用·····	94
一	审美客体对审美主体的“决定作用”·····	94
二	审美主体对审美客体的“能动作用”·····	102
三	审美主体和审美客体的“交互作用”·····	111
第四章	审美主客体的结构形态和审美倾斜·····	122
第一节	艺术内容的结构形态和审美倾斜·····	122
一	艺术再现和艺术再现中的艺术表现·····	122
二	艺术表现和艺术表现中的艺术再现·····	125
三	艺术再现和艺术表现的统一和倾斜·····	128
第二节	艺术思想的结构形态和审美倾斜·····	131
一	艺术的客观思想·····	131
二	艺术的主观思想·····	135
三	艺术的主观思想和艺术的客观思想的统一和倾斜·····	137
第三节	艺术逻辑的结构形态和审美倾斜·····	141
一	艺术的事理逻辑·····	141
二	艺术的情感逻辑·····	143
三	艺术的事理逻辑和艺术的情感逻辑的统一与倾斜·····	144

第二编 艺术活动中的审美主客体

第五章	艺术创作中的审美主客体·····	147
第一节	题材·思想·才能·····	147
一	创作题材·····	147
二	创作思想·····	152

三 艺术才能	159
第二节 认识·体验·创造	163
一 艺术认识	164
二 艺术体验	167
三 艺术创造	172
第三节 文本·超越·变形	175
一 文本的审美主客体	175
二 艺术创作中的超越	188
三 艺术创作中的变形	196
第六章 艺术欣赏中的审美主客体	207
第一节 艺术欣赏的二度创造	207
一 二度创造的依据	207
二 二度创造的内容	209
第二节 艺术欣赏中的移情作用	215
一 移情作用的理论透视	215
二 移情作用的主客关系	219
三 移情作用的基本性质	222
第三节 艺术欣赏中的审美趣味	225
一 欣赏的审美趣味的共同性和差别性	225
二 审美趣味的共同性和差别性的根源	228
第七章 艺术批评中的审美主客体	230
第一节 艺术的欣赏与批评	230
第二节 艺术批评中的发现	231
第三节 艺术批评中的超越	235

第三编 对现代西方艺术哲学“主体论”的综合分析

第八章 现代西方艺术哲学“主体论”的主要形态	239
第一节 康德主义的“主体论”	239

一	康德的“主体论”的“人向自然立法”说	239
二	康德的“主体论”的“人是最终目的”说	245
三	康德的“主体论”的内在矛盾和深远影响	251
第二节	意志主义的“主体论”	256
一	叔本华的“主体论”的“生活意志”说	256
二	尼采的“主体论”的“强力意志”说	262
三	柏格森的“主体论”的“生命冲动”说	268
第三节	弗洛伊德的“主体论”	273
一	弗洛伊德的“主体论”的“潜意识”说	273
二	弗洛伊德的“主体论”的“性本能”说	276
三	弗洛伊德的“主体论”的“人性恶”说	280
四	弗洛伊德的“主体论”和“创作论”	284
第四节	存在主义的“主体论”	288
一	存在主义的“主体论”的“人学本体”说	288
二	存在主义的“主体论”的“生存状态”说	292
三	存在主义的“主体论”的“意向活动”说	296
四	存在主义的“主体论”的“自由选择”说	300
第五节	“西方马克思主义”的“主体论”	304
一	卢卡契的“主体论”	304
二	存在主义的“马克思主义”的“主体论”	308
三	法兰克福学派的“马克思主义”的“主体论”	311
四	弗洛伊德主义的“马克思主义”的“主体论”	315
五	新实证主义的“马克思主义”的“主体论”	318
六	结构主义的“马克思主义”的“主体论”	321
第六节	“西方现代派文艺”的“主体论”	326
一	对“主体”的潜在的本能意识的狂张	326
二	对“主体”的荒谬的生存状态的诅咒	331
三	对怪诞的混乱的外部世界的漫侃	336
第九章	对现代西方艺术哲学“主体论”的综合分析	341
第一节	现代西方艺术哲学“主体论”的客观根源	341

一	现代西方艺术哲学“主体论”的社会根源	341
二	现代西方艺术哲学“主体论”的心理根源	345
三	现代西方艺术哲学“主体论”的文化根源	348
第二节	现代西方艺术哲学“主体论”的思想局限	352
一	在“精神的笼子里”打转	352
二	在“异化”的重轭下低吟	355
三	从“痛苦的现实”中逃遁	359
第三节	现代西方艺术哲学“主体论”的合理内核	365
一	“反传统”的合理内核	365
二	“反理性”的合理内核	369
三	“反现实”的合理内核	372
后记	378

第一编 艺术哲学中的审美主客体

第一章 审美客体

第一节 情感的意象的世界

艺术的对象是审美客体，主要指人。因此，完全有理由把艺术和文学称为“人学”。然而，这种“人学”是特殊的。它所表现的领域和范围，不是一般意义上的人，也不是人的一般的社会关系和客观世界，而是带有审美特征的人和富有诗意的人的社会关系和客观世界。这种从美学角度对艺术对象的界说看来似乎缩小了艺术所反映和表现的领域和范围，实际上突出了审美选择，使那些富有诗意的、能够引起审美主体的兴趣和情感反应的审美客体进入审美创作，从而使艺术获得更大的自由和解放，便于利用审美的方式和途径，更加符合艺术规律地反映和表现一定时代的人和人的社会生活。艺术思想史上，有不少美学家从审美视角观察艺术反映现实的特点，对“人学”所表现的对象提出美学要求。只有那些具有审美的意义和价值的对象才能成为艺术创作的审美客体。车尔尼雪夫斯基十分强调审美选择，他认为艺术所反映的对象，不是与人疏远的、隔膜的、陌生的生活，而是人“所理解”、“所希望”、“所喜欢”的生活，是人感到“应当如此的生活”，是使人“想起生活的生活”，即“美的生活”。

别林斯基指出，作家们总是“按照自己的天性，从现实的诗的一面去观察现实”^①。车尔尼雪夫斯基和别林斯基对艺术对象的美学阐释，包含着肯定审美特征和艺术规律的天才思想。社会生活是多属性的统一体。艺术注重从审美视角观察和体验社会生活，用审美方式和审美手段反映社会生活的审美属性。这势必要求艺术家的天性和旨趣热衷于从以人为中心的对象世界中探寻、发现那些令人激动的富有诗的活力和魅力的景物和形象。艺术反映是审美反映。艺术创作的实践活动是审美把握世界的独特方式，作品是“按照美的规律来塑造”的产物。作家艺术家把握现实的审美素质和审美能力是通过审美创造和艺术实践不断生成的。他们对艺术的审美体验反过来有助于提高和增强从审美上驾驭对象的锋锐和深刻程度，促使他们对现实生活中那些肯定人的富有诗意的审美现象作出机敏和迅捷的反映。

衡量艺术对象的审美价值和审美意义的重要尺度和基本标志是看能否对主体发生情感联系，能否诱发作家激起情感反应，能否成为美感形象。人同对象世界的情感上的沟通和交流是经过长期深刻的历史过程逐渐确立起来的。美感是生产力发展到一定历史阶段的产物，是人的本质力量与粗厉雄劲的巨大自然力量抗争拼搏，取得相对平衡的境况下萌生的精神之花。美感的出现是人类从思想上获得初步自由和解放的标志。人凭借提高了的生产能力，增强了驾驭自然和保卫、健全自身的本领，越来越使自己的精神趋于主动，开始从对象是否肯定自己的角度，以主人的眼光看待周围的世界，对有利于人的现象，从情感上感到审美的愉悦。人同对象世界的关系开始从狭隘的功利观点转移到审美观点上来。人同与之发生一定情感联系的对象世界构建起审美关系。审美的世界是诗意的世界。诗意的世界渗透着肯定人的内容和价

^① 转引自：《外国理论家作家论形象思维》，中国社会科学出版社，1979年版，第70页。

值，渗透着人的情感因素。因此，可以从诗意的对象世界发现人的形象和魂魄，从人的本质和力量的外化物上直观自身，从人的情感和智慧的物质载体上领略人的心灵和能力的妙趣。人经过漫长的社会实践，施展自己的心力变革自然，使客体打上了主体的印记，将自身的特性凝聚于人化的对象之中。

人的自主和自由状态是和对象世界发生情感联系的前提条件。体现着生产力发展水平的主体的技能通过变革周围环境取得一定的主动，通过认识客观规律赢得更多的自由，使实践主体表现出支配、驾驭外部世界的能力，越来越摆脱自然规律的束缚和羁绊，成为自己环境的主人。由于人的劳动对周围事物的加工和改造，使被人化的对象不再与创造者为敌，而驯顺地服从实践主体的意志、目的和愿望。社会实践的含义首先是社会的人作为一种特殊的物质力量作用于他周围的物质世界，进行人和自然的物质交换，然而这种物与物的交换中又显示着对人的肯定，诱发着人的精神上的满足和情感上的愉悦。正如马克思所指出的：“通过这种生产，自然界才表现为他的作品和他的现实。因此，劳动的对象是人的类（物种）生活的对象化：人不仅象在意识中那样理智地复现自己，而且能动地、现实地复现自己，从而在他所创造的世界中直观自身”^①。当创造者面对他所创造的世界、他的作品和他的现实，便会感受到自己的智慧、力量、技能、灵巧，从而引起情绪的畅适和审美的快悦。马克思认为生产实践不是狭义的，是通过社会关系进行的，同时又改善、创造着社会关系。社会性的生产“双重地肯定了自己和另一个人”，包括如下几个方面：（1）我“在我的生产中物化了我的个性和我的个性的特点”，看到我“个人的生命表现”，从而“对产品的直观中由于认识到我的个性”“而感受到个人的乐趣”；（2）产品作为生

^① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第97页。

产者的劳动成果“满足了别人的需要，也会得到精神上的满足和愉悦”；（3）因为我的产品作为需者要求的补充，故而被需者的思想和爱所证实；（4）我实现了我的真正本质，即我证实了我的个人的社会本质。于是，便会使全体社会成员共同感受到：“我的劳动是自由的生命表现”；“我们的生产同样是反映我们本质的镜子”^①。人创造的对象客观化了人的本质，是人的本质的扩大和延伸，是人的本质的充实和证实。人的本质必然外化到他周围的对象上去；从人的周围的对象上也一定会感受到人的本质。社会实践过程中经常进行着“主观的‘我’”和“客观的‘我’”的转化、变换和流动。人对自己的产品或作品的观赏，一定程度上是自我确认、自我肯定、自我满足。由于客观世界对人来说到处成为人的本质力量的扩展和延伸，成为实现和印证人的个性的对象，实际上成为人自己的对象或“对象成了他自身”。因此，相应地显露人的本质力量的对象才能同主体的情感发生沟通和交流。只有显示人的内容和意义的具体的感性形象，才能构成艺术描写的特殊对象，即审美客体。然而作为审美客体的特殊对象能否进入艺术创作，化为作品的血肉和灵魂，变成被心灵化了的艺术形象，首先必须依赖主体的“同人的本质和自然界的本质的全部丰富性相适应的人的感觉”。审美客体转换为具有一定审美价值和意义的艺术作品相应地要求审美主体必须是具有一定的审美感受和审美创造的能力和本领的人，即“具有人的本质的全部丰富性的人”，“具有丰富的、全面而深刻的感觉的人”。^②

审美客体呈现着具体的感性形态。用马克思的话来说，审美对象是表现为“生动形式的那个东西”^③。人通过社会实践，对

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第37页。

②③ 《马克思恩格斯全集》第42卷，第126页，第122页。

周围现实获得“感性的占有”，同时人也“以全部感觉在对象世界中肯定自己”^①。

人对现实的审美把握以递进的程序经历着从生活形象到审美意象再到艺术形象的深化过程。这个审美反映的艺术认识和艺术体验层次贯穿于审美创造的始终。从生活形象到审美意象再到艺术形象显示出审美反映和审美创造的内在逻辑，每个层次上的人的内容和情感因素的结构和功能相互联结，构成审美认识、体验和创造的环环相扣的有机链条。生活形象是审美意象和艺术形象的原型，指现实中那些与人发生联系，包孕着人的内容，能引起艺术家情感反应的客观的感性形象。原型形象只具有选择的主观性，不具有内容本身的主观性，只是客观存在着的尚不带情绪色彩和心理意向的本来意义上的生活素材。

审美意象是艺术家对具有审美意义和价值的生活形象经过审美意识中的筛选、过滤和初步酿制形成的附丽着主体心理内容的高一级的生活形象。这种被提升到审美意象的生活形象和本来意义上的生活形象已有明显的质的差异。（1）审美意象是“意”和“象”的和谐的统一。“意”是“象”中之“意”，“象”是“意”中之“象”，两者水乳交融，浑然相契。“意”和“象”的有机融合，各自强化和提高了自身的价值和意义，使“意”和“象”都加浓了审美意味。审美意象不再是纯粹的客观形象，而是感性形象所包含着的意蕴同审美主体的情致和旨趣的结晶。

（2）审美意象染上了一定程度的主观色彩，或显或隐地表现着、流露着作家艺术家的审美态度和精神意向，体现着、显示着他们的理解、评价和爱憎态度。审美意象一方面孕含着感性形象本身所包含着的思想内涵，同时附丽着艺术家的审美情感和心理学意向。（3）审美意象所反映的真实，不尽是客体的物理真实，同时

^① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第125页。