

美

1

MEI XUE

学

上海文艺出版社

美 学

(第 一 期)

中国社会科学院哲学研究所美学研究室
上海文艺出版社文艺理论编辑室 合编

上海文艺出版社

封面设计：朱展程

美 学

(第 一 期)

中国社会科学院哲学研究所美学研究室 合编
上海文艺出版社文艺理论编辑室

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 浙江嘉兴印刷厂印刷

开本 787×1092 1/16 印张 18.25 字数 390,000

1979年11月第1版 1982年8月第2次印刷

印数：30,001—48,000册

书号：10078·3083 定价：1.70元

目 录

形象思维:从认识角度和实践角度来看·····	朱光潜 (1)
鲁迅美学观点刍议 ——纪念“五四”六十周年·····	鄢 义 (12)
康德的美学思想 ·····	李泽厚 (40)
黑格尔论人物性格 ·····	俞 晴 (59)
试论悲剧的美学意义·····	秋 文 (70)
灵感概念的历史演变及其他·····	朱 狄 (97)
屈原关于美的思想 ·····	孙金钟 遗作 (118)
王充《论衡》的美学思想 ·····	聂振斌 (125)
论音乐的形象性 ·····	赵宋光 (135)
试论建筑的艺术特征·····	王世仁 (152)
线与点的交响诗 ——漫谈传统山水画的美学性格·····	徐书城 (158)
电影艺术与形象思维·····	张瑶均 (166)
书意 ——《孙过庭论》第三章第一节·····	韩玉涛 (174)
形象思维理论的形成、发展及其 在我国的流传 ·····	王敬文 阎凤仪 潘泽宏 (185)

试论形象思维与抽象思维的对立统一关系·····	任多善 (216)
《近代画家》读后 ·····	郑 涌 (223)
姚文元“美学”的反科学性和反动性·····	刘纲纪 (228)
唯心主义形而上学的美学杂烩 ——批判姚文元的美学观点·····	甘 霖 李醒尘 (240)
大众美学(四则) ·····	洪毅然 (247)
美英现代美学述评 ·····	晓 艾 (257)
补白: 简 讯两则·····	(11) (124)
编后·····	(285)

形象思维:从认识角度和实践角度来看

朱 光 潜

从毛主席《给陈毅同志谈诗的一封信》在一九七八年一月发表以来,文艺界一直在进行深入的学习和热烈的讨论,大家都体会到这封信指示出新诗和一般文艺今后发展的方向,其中最重要的一点是肯定了形象思维在文艺创作中的重要作用。毛主席说,“诗要用形象思维,不能如散文那样直说,所以比、兴两法是不能不用的”。毛主席还指出不用形象思维的弊病说,“宋人多数不懂诗是要用形象思维的,一反唐人规律,所以味同嚼蜡。”联系到新诗,毛主席指示说,“要作今诗,则要用形象思维方法,反映阶级斗争与生产斗争,古典绝不能要。”这个关于文艺方针的一项极重要的文件,解决了美学理论中一个在国内久经争论的问题,彻底粉碎了“四人帮”所鼓吹的“从路线出发”、“主题先行”和“三突出”之类谬论以及其在文艺界所造成的歪风邪气,为马克思主义文艺理论的发展和我国文艺创作的繁荣都奠定了牢固的基础。

笔者多年来在介绍西方文艺理论之中不断地述评情感与想象对文艺创作的重要性,凡是看过《西方美学史》近代部分的人都会看出述评的主题之一就是形象思维。这部教材一九六二年出版之后不久,在一九六五年夏季曾有人大张旗鼓地声讨形象思维论,说“所谓形象思维论……正是一个反马克思主义的认识论体系,正是现代修正主义文艺思潮的一个认识论基础”,“不过是一种违反常识,背离实际胡编乱造而已”。北京文化界对此曾举行过一次座谈会,由反形象思维论者说明他的理由,让与会者讨论。作为形象思维的一个辩护者,笔者也应邀参加讨论,提出了一些直率的意见。过了几个月,这篇声讨形象思维论的大文就在当时由陈伯达控制的《红旗》(1966年第2期)上以最显著的地位发表了,对座谈会上的反对意见毫未采纳。接着“四人帮”就对知识界进行法西斯专政,笔者对此就不再有说话的余地了,但是心里并没有被说服。读到毛主席给陈毅同志谈诗的一封信,憋了十几年的一肚子闷气就一霎时通畅了,接着在报刊上读到一些讨论的文章,受到了不少启发,看来意见也还有些分歧,似值得继续深入讨论下去。问题牵涉面很广,现在只能从美学史出发,从认识和实践的角度来提出一些看法,请同志们批评指正。

首先来谈一下反形象思维论者控诉形象思维论的一个罪状:“违反常识,背离实际,胡编乱造”。“形象思维”这个词要涉及语言学常识,它在英法文都是 Imagination, 在德文

是 *Einbildung*, 在俄文是 *Восбращение*; 相应的字根是 *image*, *Bild* 和 *образ*, 意思都是“形象”, 派生的动名词就是“想象”。“形象思维”和“想象”所指的都是一回事。过去常用“想象”, 到了十八世纪中期, 德国黑格尔派美学家“移情说”的创始人弗列德里希·费肖尔在《论象征》一文里才用过“形象思维”这个词。他说: 思想方法有两种: 一种用形象或形状, 另一种用概念和文词; 认识宇宙的方式也有两种: 一种用文词, 另一种用形象^①。在俄国较早用“形象思维”这个词的是别林斯基。这两位都是用“形象思维”来诠释“想象”。

“名者实之宾”, 名所以指实, 先有实而后有名, 无论在外国还是在中国, “想象”或“形象思维”都是有实可指的, 字源很古的, 而且现在还是日常生活中经常运用的词。例如“想象”这个词, 屈原在《远游》里就已用过(“思旧故以想象兮”), 杜甫在《咏怀古迹五首》里也用过(“翠华想象空山里”)。我国文字本身就大半是形象思维的产品, 许慎《说文解字》序里所说的六书之中较原始而且也较重要的“象形”、“谐声”、“指事”和“会意”四种都出自形象思维。中国诗文一向特重形象思维, 不但《诗经》、《楚辞》和汉魏“乐府”如此, 就连陆机的《文赋》和司空图的《诗品》也还是用形象思维而不是抽象说理。难道这一切都是“胡编乱造”吗?

一、从认识角度来看形象思维

认识论首先涉及心理学常识, 人凭感官接触到外界事物, 感觉神经就兴奋起来, 把该事物的印象传到头脑里, 就产生一种最基本的感性认识, 叫做“观念”、“意象”或“表象”, 这种观念或表象储存在脑里就成为记忆, 在适当时机可以复现。单纯的过去意象的复现是被动式的, 文艺创作所用的都是一种“创造性的形象思维”, 就各种具体意象进行组织安排和艺术加工, 创造出一个新的整体, 即艺术作品。哲学家和科学家对这种来自感性认识的具体事物的意象却用不同于艺术的方式加以处理。那就是用分析、综合、判断和推理, 得出普遍概念或规律的逻辑思维。逻辑思维是根据感性认识而比感性认识高一级的认识活动。这个道理毛主席在《实践论》里说的再精辟不过了。“认识的感性阶段, 就是感觉和印象的阶段”, “社会实践的继续, 使人们在实践中引起感觉和印象的东西反复了多次, 于是在人们的脑子里生起了一个认识过程中的突变(即飞跃), 产生了概念。”“概念同感觉, 不但是数量上的差别, 而且有了性质上的差别”。形象思维属于感性认识范畴。在文艺方面强调形象思维, 因为文艺要从现实生活出发而不是从概念公式出发, 所达到的成果也不是概念性的理论而是生动活泼的艺术形象。所以毛主席谆谆教导文艺工作者必须深入工农兵群众中去, 深入工农兵的实际斗争中去, “到唯一的最广大最丰富的源泉中去, 观察、体验、研究、分析一切人, 一切阶级, 一切群众, 一切生动的生活形式和斗争形式, 一切文学和艺术的原始材料, 然后才有可能进入创作过程。”^② 从此可见, 文艺创作之前必须深入现实生活, 加深对现实生活的感性认识, 积蓄文艺创作的原始材料。这正是根据马克思主义的认

^① 费肖尔的《论象征》载在他的《批评论丛》德文版第4卷, 引文见432页。

^② 《毛泽东选集》, 第3卷第817—818页。

识论和文艺观点。反形象思维论者所提出的公式却是“表象(事物的直接印象)→概念(思想)→表象(新创造的形象)”。这个公式并不符合马克思主义的认识论体系和文艺观点,其理由有二:第一,概念是逻辑思维的结果,是由感性认识到理性认识的一种飞跃,要经过分析综合和判断推理的复杂过程,表象能简单地就“飞跃”到概念吗?其次,第二个表象即文艺作品,据上述公式,它是由概念产生的,也就是说,文艺是逻辑思维的产品。逻辑思维既然担负了文艺创作的任务,当然就不用形象思维了。这种论点和“主题先行论”倒是一丘之貉。提出这种论点的人反而说“现代形象思维论是现代修正主义文艺思潮的一个认识论的基础”。大家试想一下,这顶大帽子究竟应该给谁戴上才最合式呢?

从西方美学史来看形象思维

我们的主要课题是要从西方美学史角度来看形象思维问题。在西方,从古希腊一直到近代,奉为文艺基本信条的是“摹仿自然”。摹仿自然实际上就是反映现实,但这个提法也可能产生误解,以为摹仿即抄袭,因而忽视文艺的虚构和创造作用。柏拉图就有过这种误解。从客观唯心主义出发,他认为只有“理”或“理式”(Idea)才真实,具体客观事物是理式的摹仿,离真理已隔了一层,只是真理的“摹本”或“影子”,至于摹仿具体客观事物的文艺作品和真理又隔了一层,只是“摹本的摹本”,“影子的影子”,也就是虚构的幻想。根据这种理由,柏拉图要把诗人驱逐出他的“理想国”境外。他可以说是西方反对形象思维的第一个人。反对形象思维所导致的结果就是限制文艺的发展,甚至排斥文艺,《理想国》一书的结论正说明了这一点。不过柏拉图言行并不一致,他的哲学对话也不是抽象说理,大半用生动具体的形象来阐明他的哲理。他的门徒亚里斯多德是“摹仿自然论”的坚决维护者,他的《诗学》肯定了诗人要描写的是“按照可然律或必然律可能发生的事”,描写的方式是“按照事物应该有的样子”。在《伦理学》中他还肯定了艺术是一种“生产”,一种“创造”,作品的“来源在于创造者而不在对象本身”。因此,他认为文艺作品虽要虚构,却不因此就虚假;不但如此,它比起记载已然事物的历史“还是更哲学的、更严肃的”,更“带有普遍性”。亚里斯多德这些观点已包含了形象思维和艺术创造的精义,尽管他还没有用“形象思维”这个词^①。在《修词学》里他还讨论了“隐喻”和“显喻”。这就涉及“比”、“兴”了。

西方古代文艺理论中想象或形象思维这个词最早出现在住在罗马的一位雅典学者菲罗斯屈拉特斯(Philostratus, 170—245)所写的《阿波罗琉斯的传记》(Life of Apollonius of Tyana)^②。这里涉及形象思维的一段话是文艺由着重摹仿发展到着重想象的转折点。阿波罗琉斯向一位埃及哲人指责埃及人把神塑造为一些下贱的动物,并且告诉他,希腊人却用最好的最虔敬的方式去塑造神像。埃及哲人就问:“你们的艺术家们是否升到天上把

① 他用过 Phantasie 这个词,不过指的是被动的复现的幻想活动。参看英国 Butcher 的亚里斯多德的《诗学》的英译评注,第125—127页。不过在近代西文中 Phantasie 也往往用作 Imagination 的同义词。

② 阿波罗琉斯是一位新毕达哥拉斯派学者。这部传记的原文和英译文载在英国 Loeb 古典丛书中,参看第2卷第77—81页。

神像临摹下来,然后用他们的技艺把这些神像塑造出来,还是有什么其它力量来监督和引导他们塑造呢?”他回答说:“确实有一种充满智慧和才能的力量。”埃及哲人问:“那究竟是什么力量?除掉摹仿以外,我想你们不会有什么其它力量。”接着就是以下一段有名的回答:

“创造出上述那些作品^①的是想象。想象比起摹仿是一种更聪明伶俐的艺术家。摹仿只能塑造出见过的事物,想象却也能塑造出未见过的事物,它会联系到现实去构思成它的理想。摹仿往往畏首畏尾,想象却无所畏惧地朝已定下的目标勇往直前。如果你想对天神宙斯有所认识,你就得把他联系到他所在的天空和众星中间,并且一年四季地去看,菲底阿斯就是这样办的。再如你如果想塑造雅典娜女神像,你也就必须在想象中想到与她有关的武艺、智谋和各种技艺以及她如何从她父亲宙斯的头脑中产生出来的。”^②

这里值得注意的是“想象却也能塑造出未见过的事物”,会“联系到现实去构思成它的理想”,而且在塑造人物形象时须联系到人物的全部身世和活动去构思,足见想象仍必须从现实生活出发,但不排除虚构和理想化。这里也可看出典型人物性格的要义。涉及的题材是神话,据黑格尔对象征型艺术的论述,希腊众神都是荷马和赫西俄德两位史诗人按照人的形象把他们创造出来的,每个神都代表一种人物性格,所以各是一种典型,也各是一种形象思维的产品。

“想象”这个词在西方虽到公元三世纪左右才出现,可是它所指的事实却比历史还更古老。读者不妨参考黑格尔的《美学》第二卷,特别是论象征型艺术中涉及希腊、中世纪欧洲以及古代埃及、印度和波斯的宗教和神话的部分。从此就可以见出,形象思维是各民族在原始时代就已用惯了,尽管古代很少用这个名词。

对于一般关心西方美学史和文艺批评史的人来说,注意力宜集中到由封建社会过渡到资本主义社会近代五百年这段时间里。在这段时间里,社会制度和人类精神状态都在随经济基础和自然科学的发展起着激烈的变化。哲学界进行着英国经验主义对大陆理性主义的斗争,文艺界进行着以英德为代表的浪漫主义对法国新古典主义的斗争。这两场意识形态领域里的斗争是互相关联的,都反映出上升资产阶级对封建制度的冲击以及个性自由思想对封建权威的反抗。十七世纪欧洲大陆上流行的是笛卡儿、莱布尼兹和沃尔夫等人的理性主义。当时所谓“理性”还是先天的、先验的,甚至是超验的,不是我们现在所理解的以感性认识为基础的理性认识。和大陆理性主义相对立的是当时工商业较先进的英国的培根、霍布斯、洛克、休谟等人所发展出来的经验主义。他们认为人初生下来时头脑只是一张白纸,生活经验逐渐在这张白纸上积累下一些感官印象,这就是一切认识的基础。他们根本否认有所谓无感性基础的“理性”。肯定感性认识是一切认识的基础,这是

① 指上文谈到的一些著名的希腊神像雕刻。

② 据希腊神话,雅典娜是智慧女神、工艺女神和女战神,又是雅典城邦的女护神。她母亲怀孕她时,她父亲宙斯把她母亲吞吃下去,雅典娜是从宙斯头脑里产生出来的。

经验主义的合理内核。形象思维在文艺创作中的作用日益受到重视是和经验主义重视感性认识分不开的,也是和浪漫运动对片面强调理性的法国新古典主义的反抗分不开的。新古典主义的法典是布瓦罗的《诗的艺术》。这部法典是从笛卡儿的良知(Bon sens)说出来的,强调先天理性在文艺中的主导作用:

“……要受理性:让你的一切文章
永远只从理性获得价值和光芒。”(《诗的艺术》,I,37—38行)

全篇始终没有用过“想象”这个词。但是在英国,比布瓦罗还略早的培根就已在强调诗与想象的密切关系。在他的名著《学术的促进》里培根把学术分成历史、诗和哲学三种,与它们相适应的人类认识能力也有三种:记忆、想象和理智。他的结论是“历史涉及记忆,诗涉及想象,哲学涉及理智”。从此可见,培根不但已见出形象思维和抽象思维的分别,把文艺归入形象思维,而且还指出复现性想象(记忆)和创造性想象的分别,指出诗不同于历史记载。在《论美》一篇短文里他还指出同出形象思维,诗与画却有所不同,诗能描绘人物动作,画却只能描绘人物形状,这也就是后来莱辛在《拉奥孔》里所得到的结论。此后英国文艺理论著作没有不强调想象的。就连本来崇拜法国古典主义的爱笛生也写过几篇短文鼓吹“想象的乐趣”。到了浪漫运动起来以后,想象和情感这一对孪生兄弟就成了文艺创作的主要动力,具体表现在抒情诗歌和一般文艺作品里,也反映在文艺理论里。这是上升的资产阶级的自我中心,力求自由扩张的精神状态的反映,后来虽有流弊,却也带来了一个时期的文艺繁荣。

十八世纪中美学研究也开始繁荣了,大半都受到英国经验主义的影响。涉及形象思维要旨的有两部值得一提的著作:一部是意大利哲学家维柯的《新科学》。维柯初次从历史发展观点,根据希腊神话和语言学的资料,论证民族在原始期,象人在婴儿期一样,都只用形象思维,后来才逐渐学会抽象思维。在神话研究方面,后来黑格尔在《美学》第二卷论象征型艺术部分以及马克思关于神话的看法多少有些近似维柯的看法。在美学和语言学方面受他影响最深的是他在意大利的哲学继承人克罗齐。现代瑞士儿童心理学家皮阿杰(Piaget)也从研究儿童运用语言方面论证了儿童最初只会用形象思维^①。

十八世纪另外一种值得注意的著作就是初次给美学命名为“埃斯特惕克”的鲍姆嘉通的《美学》。作者明确地把美学和逻辑学对立起来,美学专研究感性认识,其中包括艺术的形象思维;逻辑学则专研究抽象思维或理性认识。

总之,“形象思维”古已有之,而且有过长期的发展和演变,这是事实,也是常识,并不是反形象思维论者所指责的“违反常识、背离实际胡编乱造”。这种指责用到他自己身上倒很适合。

① 皮阿杰关于儿童心理学的著作有多种,其中一种专从儿童语言中研究形象思维,他在英国讲过学,有些著作已译成英文。

马克思肯定了形象思维

反对形象思维论者不但打着“常识”的旗号,而且打着“马克思主义的认识论”的旗号,叫嚣什么形象思维论是“一个反马克思主义的认识论体系”。上面我们已根据毛主席的《实践论》说明了形象思维所隶属的感性认识的合法地位,现在不妨追问:究竟马克思本人是不是一位反形象思维论者呢?梅林在《马克思与寓言》一文里论证了马克思继歌德和黑格尔之后是“一位天生的寓言作者”(faissier d' allegoriesm)^①。寓言或寓意体诗文就是中国诗的“比”,黑格尔的《美学》第二卷结合象征型艺术详细讨论过,它还是形象思维方式之一。马克思在他的经典性著作里也多次肯定了形象思维。最明显的例子是《政治经济学批判》的“导言”里关于神话的一段话:

“……任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力,支配自然力,把自然力加以形象化;……希腊艺术的前提是希腊神话,也就是已经通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身。这是希腊艺术的素材。”^②

接着谈到社会发展到不再用神话方式对待自然时,马克思说,这时就“要艺术家具有一种与神话无关的幻想”。“想象”在原文中用的是 *Einbildung*,“幻想”在原文中用的是 *Phantasie*,这两个字在近代西文中一般常用作同义词。足见马克思肯定了艺术家要有形象思维的能力,尽管神话时代已过去。在摩根的《古代社会》的评注里,马克思也是就神话谈到“想象”,把想象叫做人类的“伟大资禀”。毛主席在《矛盾论》里谈到神话时也引用了上引马克思的一段话,并且结合到神话中的矛盾变化,指出神话“乃是无数复杂的现实矛盾的互相变化对于人们所引起的一种幼稚的、想象的、主观幻想的变化”,“所以它们并不是现实之科学的反映”。从此可见,毛主席肯定形象思维,并不是从《给陈毅同志谈诗的一封信》才开始,而是早就在这个问题上发挥了马克思主义。毛主席的诗词就是形象思维的典范。

二、从实践角度来看形象思维

马克思主义创始人分析文艺创造活动从来都不是单从认识角度出发,更重要的是从实践角度出发,而且分析认识也必然是要结合到实践根源和实践效果。早在一八四五年,马克思在《关于费尔巴哈的提纲》里就反复阐明实践的首要作用,^③他指出:“人的思维是否具有客观的真理性,这并不是一个理论的问题,而是一个实践的问题。”费尔巴哈的“主

^① 参看法文本《马克思恩格斯论文艺》,第369—370页的法译文。

^② 见《马克思恩格斯选集》,第2卷第113页。

^③ 同上书,第1卷第16—19页。

要缺点是：对事物、现实、感性，只是从客体的或者直观的形式去理解，而不是把它们当作人的感性活动，当作实践去理解，不是从主观（应作“主体”——引者）方面去理解”；“费尔巴哈不满意抽象的思维而诉诸感性的直观，但是他把感性不是看作实践的、人类感性的活动。”这些论纲是马克思主义哲学的核心。毛主席在《实践论》里更加透辟地发挥了《费尔巴哈论纲》的要旨。在这篇光辉的著作里实践论取代了过去的认识论，对哲学做出正本清源的贡献。可惜我们过去在美学讨论和最近在形象思维的讨论中没有足够地深入学习这些重要文献，所以往往是隔靴搔痒。片面强调美的客观性和片面从认识角度看形象思维，都是例证。最近哲学界还有人否认实践是检验真理的唯一的标准。这些都说明马克思主义在我们头脑里扎根还不深，值得警惕。

从实践观点出发，马克思主义创始人一向把文艺创作看作一种生产劳动。生产劳动，无论就现实世界这个客体还是就人这个主体来看，都有千千万万年的长期发展过程。这道理恩格斯在《劳动在从猿到人转变过程中的作用》一文里已作了科学叙述^①。马克思著作中讨论文艺作为生产劳动最多的是在一八四四年写成的《经济学-哲学手稿》^②。这部著作里研究了各种感官和运动器官的发展与审美意识的形成，研究了劳动与分工对人的影响，证明了在劳动过程中人类不断地按自己的需要在改变自然，在自然上面打下了人的烙印（这就是对象或客观世界的“人化”）。同时也日渐深入地认识自己和改变自己。

马克思后来在《资本论》第一卷第三编第五章里扼要概括《经济学-哲学手稿》里关于劳动过程改造客观世界从而改造作为劳动主体的人这个道理如下：

“劳动首先是在人与自然之间所进行的一种过程，在这种过程中，人凭他自己的活动来作为媒介，调节和控制他跟自然的物质交换。人自己也作为一种自然力来对着自然物质。他为着要用一种对自己生活有利的形式去占有自然物质，所以发动各种属于人体的自然力，发动肩膀和腿，以及头和手。人在通过这种运动去对外在自然进行工作、引起它改变时，也就改变他本身的自然（本性），促使他的原来睡眠着的各种潜力得到发展，并且归他自己去统制。我们在这里姑且不讨论最原始的动物式的本能的劳动，……我们要研究的是人所特有的那种劳动。蜘蛛结网，颇类似织工纺织；蜜蜂用蜡来造蜂房，使许多人类建筑师都感到惭愧，但是即使最庸劣的建筑师也比最灵巧的蜜蜂要高明，因为建筑师在着手用蜡来造蜂房以前，就已经在他的头脑中把那蜂房构成了。劳动过程结束时所取得的成果已经在劳动过程开始时存在于劳动者的观念中，已经以观念的形式存在着了。他不仅造成自然物的一种形态改变，同时还在自然中实现了他所意识到的目的，这个目的就成了规定他的动作的方式和方法的法则，他还必须使自己的意志服从这个目的。这种服从并不是一种零散的动作，在整个劳动过程中，各种劳动器官都紧张起来以外，还须行使符合目的的意志，这

① 见《马克思恩格斯选集》，第3卷第508—520页。

② 出过一次中译本，译文艰晦，未见再版，据说马克思恩格斯著作编译局在重译中。

表现为注意，劳动的内容和进行的方式对劳动者愈少吸引力，劳动者愈不能从劳动中感到自己运用身体和精神两方面的各种力量的乐趣；他对这种注意的需要也就愈大。”^①

马克思的这段教导对于美学的重要性无论如何强调也不为过分，它会造成美学界的革命。这段话不仅阐明了一般生产劳动的性质和作用，同时也阐明了文艺创作作为一种生产劳动的性质和作用。建筑是一种出现较早的艺术，已具有一切艺术活动的特征。建筑师用蜡仿制蜂房，不是出于本能，而是出于自觉意识，要按照符合目的意识和意志行事。在着手创作之前，他在头脑中已构成作品的蓝图，作品已以观念的形式（原文是副词 *ideel*）存在于作者的观念或想象（原文是 *Vorstellung*，一般译为“观念”或“意象”，法译本即译为“想象”）中，足见作品正是形象思维的产品。更值得注意的是形象思维不只是一种认识活动，而是一种既改造客观世界从而也改造主体自己的实践活动，意识之外还涉及意志，涉及作者对自己自由运用身体的和精神的力量这种活动所感到的乐趣。也就是在这个意义上，劳动（包括文艺创作）会成为人生第一必需。

从这个观点来看形象思维，它的意义与作用就比过去人们所设想的更丰富更具体了。过去美学家们在感官之中只重视视觉和听觉这两种所谓“高级感官”和“审美感官”，就连对这两种感官也只注意到它们的认识功能而见不出它们与实践活动的密切联系。马克思在《经济学—哲学手稿》里五种感官都提到，特别阐明在人与自然的交往和交互作用的过程中，双方都日益发展，自然日益丰富化，人的感官也日益锐敏化。五官之外马克思还提到头、肩、手、腿之类运动器官，恩格斯特别强调人手随劳动而日益发展是由猿转变到人的关键。“手变得自由了，能不断地获得新的技巧，完善到仿佛凭着魔力似地产生出拉斐尔的绘画，陶瓦尔德生的雕刻和巴加尼尼的音乐。”

近代心理学的一些旁证

近代心理学的发展也给感官认识与实践活动的密切联系提供了一些旁证。

第一个旁证就是法国心理学家夏柯(Charcot)耶勒(Janet)和库维(Coué)等人根据变态心理所发展出来的“念动的活动”(Ideo-Motor activity)说。依这一说，头脑里任何一个固定化观念(或意象)如果不受其它同时并存的观念的遏制作用，就往往自动机械似地转化为动作，例如人格分裂症和夜行症之类情况。即在日常生活中，“念动的活动”的事例也不少，例如专心看舞蹈或赛跑，自己的腿也就动起来，看到旁人笑或打哈欠，自己也不自觉地照办。法国另一个著名的心理学家芮波(Th. Ribot)把念动的活动应用到文艺心理学里，写出了《创造性的想象》(L'Imagination créatrice)^②一书。他从各方面研究了创造性的形象思维。另外一个法国著名的美学家色阿伊(G. Séailles)在他的《艺术中的天才》

① 参看中文版《资本论》，第1卷第192页，校对过德文本，对译文稍作修改。

② 1926年巴黎 F. Alcan 书店出版。

《Le Génie dans l'Art》^①里也详细讨论了念动的活动与形象思维的问题,特别是其中第三章。这一类的著作对于研究形象思维问题的人们都是不可忽视的资料。

第二个旁证是关于筋肉感觉(kinetic sensation)或运动感觉的一些研究^②。过去只提五官,现在又添了一种感觉到运动中的筋肉感官。感觉到运动也就要在脑里产生一种意象,而这种运动意象也就要成为形象思维中的一个因素。近代美学中费肖尔和立普斯派的“移情作用”以及谷鲁斯派的“内摹仿作用”都是从研究运动感觉而提出的^③。英国文艺评论家贝再生(Berensen)在他的名著《弗罗林萨派绘画》中特别着重绘画作品对观众心中所产生的筋肉紧张或松弛的感觉。其实这种看法在我国早已有之。画论中所提的“气韵生动”,文论中所提的“气势”和“神韵”,“阳刚”和“阴柔”之类观念至少有一部分与筋肉感觉有关。传说王羲之看鹅掌拨水,张旭看公孙大娘舞剑,从而在书法上有所改进。还有一位名画家在画马之先,脱衣伏地去体验马的神态姿势。这些都必然借助于筋肉感觉。不过造形艺术(雕刻和绘画)之类“空间艺术”,一般较难表现运动,所以文克尔曼主要从希腊雕刻入手,才得出伟大艺术必以“静穆”为理想的片面性结论。筋肉感觉起作用最大的是音乐、舞蹈和诗歌之类“时间艺术”。这一类艺术都离不开节奏,而节奏感主要是一种筋肉感或运动感。我们不妨挑一些描绘运动的作品来体验一下,例如:

噫吁戏,危乎高哉!蜀道之难,难于上青天!(李白《蜀道难》)

荡胸生层云,决眦入归鸟,会当凌绝顶,一览众山小。(杜甫《望岳》)

昵昵儿女话,恩怨相尔汝。划然变轩昂,勇士赴敌场。……跻攀分寸不可上,失势一落千丈强。(韩愈《听颖师弹琴》)

读这类作品,如果不从筋肉感觉上体会到其中形象的意味,就很难说对作品懂透了。历来在诗文上下工夫的人都要讲究高声朗诵,其原因也正是要加强抑扬顿挫所产生的筋肉感觉,从而加深诗文意味的体会。

第三个旁证是关于哲学界和心理学界对“有没有无意象的思想(Imageless Thought)”问题的争论,笔者在欧洲学习时正赶上这场争论,报刊上经常有报道^④。一位英国学者(名字已记不起了)写过一部书,评介了这场争论。所谓“无意象的思想”就是一般所谓“抽象的思想”。抽象思想的存在是不容否认的,坚持没有“无意象的思想”的一派人的出发点还是理性认识不能没有感性认识的基础这一基本原则。值得注意的是这派人也正是强调筋肉感觉的。记得他们所举的事例之一是“但是”这个联结词。从表面看,这个词及其所代表的思想是一般性的、无意象的。说它是“有意象的”,他们却也拿出了心理学实验仪器所记录下来的筋肉感觉转向的证据。筋肉在注意力强化、弱化或转向时都产生不同的感觉,留下

① 1923年,巴黎F. Alcan书店出版。

② 参看外国心理学家闵斯特堡(H. Münsterberg)的《心理学》,有英文本,在美国出版。

③ 趁便可指出:费肖尔也是黑格尔的门徒,马克思于1867—1868年仔细读过费肖尔刚出版的《美学》,并且作过大量的笔记摘录,参看《马克思恩格斯论文艺》法文本的序文第65页。

④ 如果查本世纪二十到三十年代的英国哲学刊物《Mind》,可能还查得出。

不同的意象。所以象“但是”、“如果”这类词所代表的思想毕竟还不是无意象的。这一点旁证可以帮助我们更好地理解马克思在上引一段话里所提到的“劳动器官紧张”和表现为“注意”的“符合目的的意志”活动。

艺术作品必须向人这个整体说话

从以上所述各点可以看出形象思维这个问题是很复杂的，决不能孤立地作为一种感性认识活动去看，认为它是既不涉及理性认识，更不涉及情感和意志方面的实践活动。这种形而上学的机械观在美学界至今还很流行。病根在于康德的《判断力的批判》上部这一美学专著。康德在这里用的是分析法。为科学分析起见，他把人的活动分析为认识和实践两个方面，实践活动又分为互相联系的意志和情感两个方面。接着他就在这个体系中替审美活动或艺术活动找一个适合的位置，把它分配到感性认识那方面去。“界定就是否定”，康德的界定就带来了两个否定，一个是否定了审美活动与逻辑思维所产生的概念有任何牵连，另一个是否定了它与实践方面的利害计较和欲念满足有任何牵连。这样，真善美就成了三种截然分开的价值，互不相干。康德的出发点是主观唯心主义和形而上学的机械观。不可否认他在美学方面作出了一些功绩，但是也应认识到他的观点所造成的恶劣后果，在文艺界发展为“为艺术而艺术”的风气，在美学界发展成为克罗齐的“直觉说”。从此文艺就变成了独立王国，摆脱了一切人生实践需要的形象“游戏”。一般对文艺活动没有亲身经验和亲切体会的美学学问们（包括笔者本人）中这种形而上学机械观的毒都很深，在十九世纪科学界的有机观特别是马克思主义的唯物辩证法已很久就日益占优势了，现在是彻底清算余毒的时候了。

什么是辩证的有机观呢？歌德在《搜藏家及其伙伴们》中第五封信里说得顶好：

“人是一个整体，一个多方面的内在联系着的能力（认识和实践两方面的——引者注）的统一体。艺术作品必须向人这个整体说话，必须适应人的这种丰富的统一整体，这种单一的杂多。”

要“适应人的这种丰富的统一整体”，艺术活动（包括形象思维在内）就必须发动和发展艺术家自己的和听众的全副意识、意志和情感的力量和全身力量，做到马克思论生产劳动时所说的“从劳动中感到运用身体和精神两方面各种力量的乐趣”。这样才不会对美、美感和形象思维之类范畴发生象过去那样片面孤立因而仍是抽象的观念。

这样一来，美学的任务就比过去远较宽广，也远较复杂了。艺术虽然主要用形象思维；不以概念为出发点，也不以概念为归宿，但是作为人类古往今来都在经常进行的一种活动，艺术必然也有它自己的逻辑或规律。寻求这种规律是美学中比过去更艰巨的工作。过去从英国经验主义派研究“观念联想”的工作，到近代心理学家们研究“移情作用”，“念动的活动”，“内摹仿”，运动中的“筋肉感觉”，“创造性想象”以及儿童语言之类工作，都各

以某种片面方式在寻求艺术形象思维的规律。对这些工作我们决不能持虚无主义态度，至少要弄清在现代世界美学方面人们在干些什么。如果坚持从马克思主义出发，来对待美学方面批判继承推陈出新的任务，我们首先应该承认自己的落后，少浪费时间发些空议论，多做些按规划分步骤的、踏实而持之以恒的研究工作，才有望完成美学方面的新时期的历史任务。

第八届国际美学会议(报告摘译)

一九七六年夏季，自八月二十九日至九月三日，在西德达姆施塔特(Darmstadt)，召开了第八届国际美学会议(每四年一届——译者注)。

最初预定参加者达三十个国家三百八十七人，其中重要的是：罗马尼亚五十一人，美国四十八人，苏联四十六人，西德三十七人，荷兰和日本各十四人，西班牙和保加利亚各十二人，英国和捷克斯洛伐克各十一人。当然，实际上受到种种情况的限制，特别是由于政治原因，参加人员不能不低于这个数目。

② 会议的统一议题是“美学、日常生活和艺术”……但是，小组会的议题涉及很多方面，看来是如实地反映了现代美学的学术状况。把这些议题加以概括、整理，大体如下：(一)、美的对象——进一步分成为基本问题、信息关系(作品与符号等)、价值问题、界限问题等小组，进行了多方面的讨论。(二)、艺术的社会学——同样也从基本问题、现代、个人与社会等方面进行了讨论。(三)、关于美学史——除了从古代到十九世纪、二十世纪之外，还连带提出了世纪变革期、美学和技术时代等问题。(四)、创造性和接受能力，以及美的经验、美的范畴等体验分析问题的侧面。(五)、世界艺术，现实主义等主要是形式问题的比较研究方向。(六)、艺术教育——这是做为一切广义的美的教育论的研究。(七)、自然的美学。(八)、作为艺术的各部门，提出了文艺、造型艺术、音乐与舞蹈、戏剧、电影。

(原载日本《美学》杂志一九七七年春季(108)号《第八届国际美学会议》一文，系出席这次会议的日本代表山本正男回国后所做的报告。——郗义摘译)

鲁迅美学观点刍议

——纪念“五四”六十周年

郝 义

鲁迅的作品，感染力强，发人深省，能引导读者领悟深刻的哲理。这是他艺术成就的集中表现，反映在他的创作风格上，有许多明显的特色，这些特色体现着他的审美理想。

在风云变幻的战斗年代，鲁迅同敌人短兵相接，不能从事系统的理论著述，没有给我们留下美学专著。但是，他在创作经验的概括和总结中，就文学艺术中的美学问题，发表过不少精辟的论述。

我想试将鲁迅的创作和论述联系起来，相互印证，勾画出他的美学观点的轮廓，作为进一步探讨的线索。

一

鲁迅的美学观点，主要是通过文学作品表现出来的。在他的著作中，无论是小说还是理论，无论是诗歌还是杂文，许多篇章都闪耀着美学思想的光辉。我们运用马克思主义的理论和研究方法研究鲁迅的美学观点，有必要从特定角度对他的作品进行切实的分析，探讨它的艺术风格。在这个基础上，逐步涉及他关于文学艺术创作的经验总结。看看他对艺术的本质，现实主义与浪漫主义、典型化、内容与形式、美的本质等问题有哪些见解，从而理解他关于美学的基本观点。这样，既有助于从美学的角度理解他的作品，又可以使他的作品成为论证美学原理的依据，明白鲁迅的理论与实践的统一。

鲁迅的作品爱憎分明，洋溢着坚韧战斗的激情。他在“五四”前夕的反帝国主义、反封建主义思潮鼓舞下，开始探索艺术的本质，并且使用文学这一有力武器向封建传统进攻。他发表的第一篇白话小说《狂人日记》，是我国现代文学史上的光辉篇章。在这一创作中，鲁迅用一个被迫害狂的自述形式，展示出“仁义道德”的真情实况，巧妙地表现了鲜血淋漓的人间悲剧。清醒的“狂人”接触到真切的史实，于是便在“日记”里挥笔直书：“我翻开历史一查，这历史没有年代，歪歪斜斜的每叶上都写着‘仁义道德’几个字。我横竖睡不着，