

YISHU XINLI FANSHI YISHU XINLI FANSHI

艺术心理范式

● 黄卓越 著



心理美学丛书

● 黄卓越 著

艺术心理范式

● 主 编 童庆炳 副主编 程正民

〔津〕新登字(90)002号

艺术心理范式

黄卓越

百花文艺出版社出版发行(天津市赤峰道130号)

北京师范大学印刷厂印刷

开本850×1168毫米 1/32 印张:8 7/8 插页:2 字数:195000

1992年4月第1版 1992年7月第1次印刷

印数:1—1000

ISBN 7—5306—0971—8/I·882 定价:6.10元

内 容 提 要

作者在这本书中进行了独特的探索，提出了艺术心理范式的理论。作为一家之言，可供美学研究工作者参考。

出版说明

由北京师范大学童庆炳教授、程正民副教授主编的“心理美学”丛书，是国家“七五”社会科学研究计划的重点项目之一——文艺心理学研究（心理美学）的阶段成果。它以审美主体和审美心理体验为研究对象，其中又侧重于揭示艺术创作和艺术接受过程中的审美心理机制，从一个方面填补了学术领域的空白。

研究对象的特殊性，决定了这套丛书瞩目的焦点是审美主体及其各种心理活动——感觉、知觉、认识、思维、情感、想象、意识、潜意识，以及各种非常态心理活动，但细心的读者会发现，作者们大多都把审美主体这些微妙的心理活动，放在一定的社会、历史条件下加以观察；在处理诸如主体与客体、抽象与具象、内容与形式、感性与理性、意识与潜意识、常态心理与变态心理这类对立的范畴时，也采取了辩证的方法。所以，作者们虽然没有刻意标榜，但从整体看，大多努力贯彻了辩证唯物主义的观点和方法。作为一种真正的科学探索，走上这条康庄大道是完全必然的，由于心理美学主要起源于本世纪的欧美各国，所以各书的作者都程度不同地引述了一些西方学者的言论，但也都十分明确地指出了其偏颇之处，同时又尽可能联系了我国古代和现代一些著名学者的学说和艺术创作实践。当然，每本书的课题不同、作者的情况各异，致使书稿的学术水准不尽相同，存在的问题也不完全一样，我们在编选过程中作了仔细的鉴别和筛选，目前选入丛书的书稿从整体上看是有价值的，其中也

存在一些问题，为此我们又分别请作者作了程度不同的修改。尽管采取了这些措施，各本书仍然存在着这样或那样的问题，作为一种新的学术探讨，也实难求全，有些学术上的是非，需要通过讨论才能澄清，所以希望读者们能以研讨的态度进行阅读。

邓小平同志曾说过：“不同学派之间要互相尊重，取长补短。要提倡学术交流。任何一项科研成果，都不可能是一个人努力的结果。没有前人和今人，中国人和外国人的实践经验，怎么能概括、提出新的理论？”^①我们正是从学术交流、取长补短的角度，出版这套丛书的；而如果能在具有中国特色的马克思主义文艺理论体系的建设中，起一点补充和借鉴作用，则是我们出版这套丛书的最终目的了。

百花文艺出版社1990年2月

^① 《邓小平论文艺》第100页。

总 序

童庆炳 程正民

人的认识总是由浅及深，波浪式地前进。随着两次世界大战隆隆炮声的沉寂，随着科学思想从哥白尼、牛顿、达尔文到爱因斯坦、玻尔、海森堡的跃进，人们感悟到人的生命的宝贵，同时发现，就是在认识自然规律时，也渗透着人的因素。人类终于痛苦地认识到，不先打开人类自身的奥秘，世界和宇宙永远是一个谜。于是关注人自身、研究人自身再次成为社会科学和自然科学各门学科研究的焦点。

这股重新认识人自身的学术思潮，在美学领域也得到了热烈的响应，这就使审美主体成了本世纪美学研究的主要对象，对审美主体及其心理体验的凝视和深入，成为了本世纪美学发展的一个显著标志。正是在这种凝视和深入中，心理美学，或称心理学美学（Psychological Aesthetics）成为了这一世界性学术思潮中一个极为活跃分子。诚然，心理学的历史源头可以追溯得很远。但现代意义的心理美学却诞生在本世纪。心理分析美学、完形心理美学、行为主义心理美学等等，作为完备的学科和流派都形成于本世纪。这众多的学派和流派，就如百花吐艳，构成了心理美学的令人神往的、壮丽的图景，也充分显示了心理美学在研究审美主体及其审美体验方面的无可比拟的优势。

心理美学的研究对象是审美主体在一切审美体验中的内在规律，其中既包括研究艺术美的创作和鉴赏中的心理律动，也包括研究自然美和社会美的鉴赏中的心理活动轨迹。但因为艺术是美的最高的和最集中的表现，所以心理美学的主要对象不能不是艺术创作和接受活动中的审美心理机制。这样，艺术家的心理特征，艺术创作的动力，艺术创作的心理流程，艺术作品的心理蕴含，艺术接受的心理规律等，就很自然地成为心理美学的中心课题。对这些课题的理论探讨和个案分析以及宏观把握和微观深入，都是不可缺少的。这套丛书就是根据上述中心课题设计的，每一本书都从一个角度切入、探讨和分析一个特定方面的问题。

心理美学研究的方法目前较混乱，在此不能不多说几句。我们的看法是，心理学和美学是两门不同的学科，它们各自有着不同的对象和方法。这样，当人们将这两者相交叉、相撞击、相融合时，就暴露出了许多棘手的问题。我们发现，简单地、肤浅地、生硬地将两者焊接在一起，是没有学术价值的，也不可能为一门新学科开辟坦途。荣格曾说过这样一句话：心理学不能解决文学的本质问题（详见荣格《分析心理学与诗的艺术》）。这句话由一位对文学艺术满怀兴趣的心理学大师说出来，是殊为耐人寻味的。难道荣格这样说是给心理学泼凉水吗？细心的读者不难发现，荣格这句话中所说的心理学是普通心理学，而普通心理学的确与心理美学存在隔膜。首先是对象不同。普通心理学是以普通人的一般心理现象为对象的，而心理美学则是以人的一种特殊心理现象——审美心理为对象的；其次，普通心理学已越来越向自然科学靠拢，这决定了它在方法上不能不力求定量化、定性化，并采取价值中立态度，而心理美学则要揭示包

括审美主体的强烈情感倾向和价值态度在内的微妙复杂、朦胧变幻的心理活动。如果无视上述不同之点，简单生硬地将普通心理学和美学焊接在一起，那么就必然会变成既非心理学又非美学的怪胎。它的学术价值就大可怀疑了。

我们认为，普通心理学的方法如不加改造地搬到美学研究中来，就势必导致对特殊对象的简单化处理，导致对人类心理中最为细致微妙的心理现象的粗暴宰割。一位西方学者说得好：对于心理美学来说，“唯一正确的结论并不是把违反心理学基本原则的艺术家批评一遍，而是修正心理学的原则，使之服从艺术的事实。”（见埃伦茨韦格《艺术的潜秩序》）是的，对于我们来说，最值得尊重的是艺术事实，而不是普通心理学原则。在这两者发生矛盾之时，我们别无选择，只能选择事实，而不能选择原则，这是唯物主义的一个基本原则。心理美学是美学，而不是心理学，因为它的出发点、立足点和归宿点都是美学。也许我们搞的东西会因此而被人讥斥为不像心理学或不够“科学”，但我们宁可不要那所谓的“科学”的桂冠，宁可用感性的、朦胧的感受和语言去接近那在我们看来是神圣的研究对象，也不愿歪曲、肢解它。我们自信我们的这种态度更接近真正严肃的科学精神。然而，这并不意味着我们抛弃了现代心理学，返回到原始的、常识性的描述中去。不，凡现代心理学中一切符合艺术规律的观点和材料，或经过改造后符合艺术规律的观点和材料，我们都十分珍视，并加以利用，当然，美学、心理学、人类学、社会学、文化学等多学科的综合运用，则是我们的理想。这就是我们在方法论上的思考。尽管丛书的作者各人情况不同，但在方法上我们大致上相互靠拢。

在写作过程中，我们力求以辩证唯物主义为指导，防止

片面性，虽因研究对象的特殊性而很自然地侧重于审美主体，但客体对主体的影响也像一条隐藏着的链环贯彻其中。列宁说：“真正地认识事物，就必须把握、研究它的一切方面，一切联系和‘中介’”。（《列宁全集》第32卷83页）我们在对待诸如主体与客体、感性与理性、情感与认识、意识与无意识、内容与形式等问题时，虽然论述有所侧重，但总是注意并揭示它们之间的复杂联系及“中介”，以求从一个方面出发，达到尽可能的全面。

这套丛书的撰稿人虽有年轻的博士、硕士和已不年轻的教授、副教授，但我们都是刚刚步入心理美学这块园地的新手，见到园中的花果就加以采摘，鲜花和甜果肯定是有的，但其中夹带着一些枯花或酸果也在所难免。对此，我们恳切地希望同行和读者不吝赐教。

这套丛书是国家“七五”社会科学研究计划中的重点项目之一——文艺心理学研究（心理美学）——的阶段性的成果，国家社会科学研究基金会给了我们的项目以资助，同行专家也给了我们鼓励和支持；特别值得提到的是，百花文艺出版社为出版这套丛书做了重大的努力，付出了宝贵的劳动，在此一并表示我们诚挚的谢意。

1988年12月于北师大

自序

撰写本书的初衷，是想借此提出我自己独有的探索。准确地说，最初形成的还是些没有中心概念的思想，选用“范式”这样的词来表达它们，或许并不十分充分，但至少使我的那些思想有了一个可靠的寄寓之处。同时，这一概念也为我提供了一个更为广阔的理论背景，因而，事实上，我的工作就成了双重性质的努力。一方面，需要整理无尽的纷扰，让自己的概念和过去已有的思想相比较，并在已有的思想之间也进行比较，以清理出一条清晰的思路。另一方面，又执意地抵制过去理论对我的侵并（特别是，有时被侵并会成为一种愉快的欲望，以求得认同与凭依），从而保证自身概念的独立面貌和它的源始性。从天性上讲，我无法承受仅仅作他人理论的某种演绎，因而就常常需要有一种执守的意识，即将自己“孤独”起来的那种自信感。也就是这种双重感受，伴随我走完了最后的途程。

另一方面，我所遇到的还有来自于方法上的困扰。我最初所确定的这本书，应当是一本纯粹理论性的著作，同时，“范式”，以及与之相关的那些概念，它们在柏拉图、康德等人那里多是一些形而上的命题，并包含着理论上固有的复杂性和抽象性，这些，均使我无法不去诉诸思辨的力量。但我所把握到的它，又几乎完全是经验层次上的东西，“范式”不单单是一个命题，它还是我们存在的世界，是一座架在我感受端点上的桥梁，是一个能从内心视角向上望见的五彩空间。我无法回避它所给予的实在感，无法不去寻求一种

更经验性的方法表述它。这样的结果却是，两种相抗的力量同时将我拉向各自一端，以至无法坚持文体风格的单一性。

但这些毕竟都已过去，自信和彷徨、快乐和困顿、谨慎和仓忙也已过去。既然著述已成，自己最好还是保持沉默，以便能投入新的沉思、新的生活。我所再一次深刻感觉的是，尽管绝对真理之不可得求，但理论不应当是为麻痹人们的智性而设置的，重要的或许未必是它的结论，而是是否能启迪人们用一只新的眼睛去看这个世界。我不大在意那些目前在文论界开始流行的、单纯否定（批判）式的理论取向，这些行为的持操者迷恋于去摧毁旧有的屋子，并以此博得声名，但我怀疑他们是否有将一块砖砌在另一块砖上，以致垒成一堵高墙的能力，更勿庸说是一座结构完备的建筑物。他们试图抹去大地上存有的那些屋子，却不试图去考虑人们再将如何栖身？如何寄寓？而在纷扰的岁月消逝之后，可以独立的面貌坚毅地矗立其上的理论屋宇，又在何处呢？

关于本书的内容，需要最后补充的是，虽然本书以“艺术”命题，但范式的意义则只限于可视的领域，音乐虽一直被作为艺术的一支，而我总觉得无法在一般性讨论中将它与其他艺术门类放在一起，尽管印象音乐曾借助于“模仿”形象而试图获得某种视觉效果，但已是另一层次上的问题了。人的眼、耳、嘴、鼻，及其延伸的相关“被攫物”的固有分立状态，从某种意义上讲，的确有些不可思议。而关于耳朵的艺术，又总是要破坏人们在视觉艺术中建立起来的种种原则，无怪乎莫里兹·韦兹要去怀疑是否确有一种统一的“艺术”概念之存在。在该书中，我则是出于自身概念与理论的自足性，将它置于讨论的范围之外。同时，由于我目前的主要旨趣仍是在文学，因此，虽题为“艺术心理范式”，所涉则

是有重点的，只有当需要更充分的论据时，才进而言及绘画等。当然，“范式”的概念决不仅仅限于艺术的理解，这在本书的行文中已可见出，至于在另外方面所能做的更广泛的追求，在眼下是无法提及了。

黄卓越

1988年8月于北京海淀

目 录

出版说明

总序.....童庆炳、程正民 (1)

自序..... (1)

第一章 艺术范式导论..... (1)

第一节 艺术范式作为形象的抽象框架..... (1)

第二节 艺术范式作为主体的心理形式..... (28)

第三节 艺术范式的本体分予和它的摹本..... (45)

第二章 艺术心理范式的建立..... (66)

第一节 两种范式生成中的差异..... (66)

第二节 意欲性或超越性范式..... (78)

第三节 经验或体验的意义..... (96)

第四节 文本内构..... (108)

第五节 情节性形象范式及其生成..... (122)

第三章 艺术心理范式的心理实践..... (135)

第一节 范式的心理显现..... (135)

第二节 潜在的艺术创造..... (149)

第三节 作品范式的识解..... (168)

第四章 范式演变与艺术史..... (183)

第五章 艺术的范式化..... (214)

附录: 集体范式的发生和对现有理论所作的清理..... (233)

一、集体范式发生的若干阶段..... (233)

二、两种例证: 蛇与美人的范式..... (251)

第一章 艺术范式导论

第一节 艺术范式作为形象的抽象框架

(一)

范式是一种具有高度概括力的抽象形式，潜在地存在于文学和艺术现象之中，制约着文艺创造和发展的诸方面。历来有许多理论总是微妙地或显豁地触及到它的存在性质，近当代文学和艺术的理论和实践也已多层面地对它进行了饶有兴趣的探求，这些探求是与图式、原型、典型、结构等重要的术语密切相连的。但总的看，当代理论还缺乏一种具有更大统摄力的、即以范式为整体范畴的研究，对范式固有的一些内部差异，也缺乏明晰的分辨。近年国外出版的多种文艺学词典都不曾列入范式（Paradigm）这一术语。与此同时，倒是各种哲学、思想、心理学、语言学词典，对其作了种种不同的解释，一般被解释的“范式”大致有以下这些意思：（1）一种思想类型；（2）一种语言模式；（3）典型的实验程序；（4）科学理论的框架。库恩关于科学革命的理论，使人们再次发现了范式概念具有的巨大解释能力，但它们还只是或属于意义范式、或属于实验方式，那种与艺术现象有关的可视的范式却被排斥其外，而又不曾有另外一个合适的词语来作它的补充。

事实上，那种无形的意义范式和有形的可视范式，它们

之发生影响都可追踪到最早的柏拉图理式 (Idea) 说, Idea 的希腊文是 $\text{id\epsilon\alpha, εἶδος}$, 原义是指“形状”、“形式”、“图式”这些可视事物的外形, 在毕达哥拉斯那里, 这个词主要还限指几何意义上的图式, 以后才引申为不可视的抽象性质、属性, 这个词到了亚里士多德手里, 融合了两方面的意义, 用以表示事物具有种属性质的可视形式, 因而英国人将其译作“形式 (form)”是不无道理的 (当然也有人将柏拉图的理式也译成形式 (form, 如罗素)。我国也沿用英国译者的作法, 将 $\text{id\epsilon\alpha}$ (Idea) 分别译作柏拉图的“理式” (理念, 相) 和亚里士多德的“形式”。它并不是后人所理解的“思想”的意思——这与新柏拉图主义的引申有关, 而是事物本质的客观样式, 这个词在柏拉图那儿, 正如希欧根尼·拉尔修 (Diogenes Laertius) 曾指出的, 常常表示近似而不同的一些意义, 如形式 (form)、种 (genus)、范式 (paradeigma)、本性 (principle) 等。但范式意义始终是理式的中心含义; 失去了范式的意义, 就等于取消了理式的基本内容。另一个词范式 (paradigm) 的希腊原文是 παραδειγμα , 意指建筑设计的蓝图, 希罗多德《历史》篇中所用的是它的原义, 它一开始就是一种可视的抽象图式, 柏拉图常用它来解释理式, 使其具有更丰富的含义。在《欧梯佛罗篇》中, 柏拉图第一次提出这两个概念时, 就是放在一起使用的: “……告诉我, 这个理式 (Idea) 的本性是什么? 以至把它作为范式 (paradigm) 来注视和使用, ……”揭示了这两个词的永久性联系。

那么柏拉图的理式世界作为一种客观本体究竟是一种什么东西? 柏拉图在早期著作《国家篇》中便指出, 理式世界具有两个层次, 最高层次的是最本质的理式, 是绝对抽象的

一、善、美；较低层次的理式是数理的对象，如三角形、圆、奇偶数等，两者都是普遍抽象的东西，但数理对象的理式却直接与感性事物相连，处于最高理式与感性事物的中介，它一方面是由最高理式决定和产生的，另一方面又能演变为更低一层次的感性世界。到了后期，柏拉图的许多思想得以改进，其中便包括理式世界两层次中诸关系的移位、变动，但其对居间者理式的观点未变。如果用范式概念来解释的话，我们实际上也同时获得了两种范式：一是具有绝对抽象意义或性质的范式，这是思想史和理论史所确定的那种范式；另一则是虽不属于感性事物，却具有一定可视性的范式，后者是意义与事物的居间者，从而，一方面，我们可以通过它由具体事物进入更高的意义层次，另一方面，则通过它将抽象的意义赋予具体事物。

这种被柏拉图看作居间者的“理式”，当它被后人用于美学、文艺学领域时，往往都直接使用它的原义——Idea，而那种更高层次的理式，则被换成“概念”等。黑格尔美学中所使用的“概念（Begriff）”便是指事物绝对抽象的普遍的本质，相当于柏拉图更高层次的理式，而“理式（Idea）”则是统一到具体事物中的更具感性的抽象内容，是艺术特有的共相。叔本华也作出这种区别：“理式（Idee）和概念在两者（各自）作为单位的‘一’而代表实际事物的同时，固然有些共同性，然而两者的巨大差别，由于在第一篇里关于概念和在本章里关于理式所说，应该是够清楚的了。”^①但叔本华承认这是他自己的理解，柏拉图本人并未明白地意识到这种区分，因此有许多关于理式的讨论只适合

① 《作为意志与表象的世界》商务印书馆，1982年版，324页。