

<<审美超越与艺术精神>>

图书基本信息

书名：<<审美超越与艺术精神>>

13位ISBN编号：9787308049573

10位ISBN编号：7308049574

出版时间：2006-1

出版时间：浙江大学出版社

作者：王元骧

页数：345

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<审美超越与艺术精神>>

内容概要

我搞文艺理论和美学纯属偶然。大学读书期间，我酷爱中国古代文学（主要是诗词）。1958年8月大学毕业被分配到刚成立的杭州大学，杭大中文系员工只有六人，书记、主任、两位讲师、两位助教，我就是两位助教之一。

“文学概论”是中文系一年级的主干课，这样，领导就分配我去从事“文学概论”教学。大约不到半年，省委决定将浙江师范学院并入杭州大学。浙师是1952年院系调整时由浙江大学文学院、师范学院、理学院的一部分以及之江大学等单位组建而成的，师资实力雄厚，但由于解放前浙大中文系所学的主要是传统典籍，没有“文学概论”课程，自然也没有“文学概论”课的专职教师，“文学概论”教学是由一位从古代文学改行过来的讲师承担，平时从事教学的主要也是他与我两人。两校合并后的中文系一年级新生多达360人，还有一千多名函授生分布在全省各地，教学任务之繁重可想而知。

所以除了教学之外，就根本不可能再从事研究工作，而且自己也根本没有想到要搞什么研究。因为当时青年教师搞研究往往被某些领导看作是“资产阶级名利思想”的表现，是走“白专道路”，至少在杭大中文系是这样。

后来业余去搞点研究完全是由于教学的推动，因为在教学过程中常常发现一些疑难问题，觉得自己不加深究就很难对同学作出有说服力的回答。在这些疑难问题中，同学们提的最多的是典型问题。由于当时是一个以“阶级斗争为纲”的年代，看待社会、历史、文化现象都非常强调阶级的观点与阶级分析的方法，因而学界有些人也就把典型性等同于阶级性，有些教材里也这样写。但每当讲到这个问题，学生总是会问：阿Q是什么典型？贾宝玉是什么典型？奥勃洛摩夫是什么典型？他们的思想性格难道能代表他们所属的阶级的阶级属性吗？这样，我就从典型性问题入手开始了我文艺理论研究的艰难跋涉。我当时的想法是：优秀的作品“不仅是对生活的反映，同时也是作家的创造，它透渗着作家对于生活独特的感受、思考和评价”，这就使得艺术典型总是作家观察生活、思考生活的结晶，它体现着作家对生活的一种独具慧眼的发现和理解，“是第一次出现在典型画廊中的独一无二的人物”，就像别林斯基所说的他既是普遍的又是独特的一个“熟悉的陌生人”，它虽然有阶级的特性但不是社会学的标本，不是以一般阶级的概念所能概括的。我把对这些思考的成果写成了一篇长文章，在《文学评论》1964年3期上发表了，从此在某些系领导眼里我也就成了一个“白专的典型”，还差一点要对我进行批判。这就是我初涉研究所得到的报偿！

1965年下乡参加“四清”运动使我逃过了这场劫难，回校后不久就是“文革”了。由于我不会打派仗，就先是被分派到“造反派”组织所编印的《东方红》杂志，负责编辑“批判文艺黑线”这一栏目，自己也写了一些所谓“大批判”文章，其间还读了一遍《鲁迅全集》，编了一本《鲁迅语录》；但后来组织头头似乎认为我写的文章学术气太重，不会“上纲上线”，不像大批判文章，又把我调到“教育革命小分队”，先后到嘉兴东栅、余姚梁弄以及温岭城关等地为干部和师资培训班上课。待工作结束后回杭，首届工农兵新生已入学半年了。当时正值毛主席提出备战、备荒，“深挖洞、广积粮、不称霸”的口号，各单位都土法上马开挖防空洞。我由于没有教学任务就安排到防空洞工地劳动，在1973年春的一次劳动中把耳朵震聋了。这样，我又被分派到中文系新创办的《语文战线》杂志社工作了两年。在编辑工作之余还写了一些文学知识和中学语文课文分析之类的文章，并作为函授教材结集出版过两

<<审美超越与艺术精神>>

次。

在当时这个知识读物极度贫乏的时代，竟颇得到一些中学语文教师和知识青年的欢迎，几乎每天都可以收到自全国各地寄来的热情洋溢的鼓励或求购的长信。

“文革”十年，所见所闻所想虽然也有不少，也深为人性的沦丧而悲愤、人民的苦难而痛心、国家的前途而忧虑，但由于都缺少自己切身的经历，似乎都算不上是自己真正的人生体验。

回想起来，自己的思想基本上还生活在一个童话的世界里。

使我对人生的真正有所领悟的似乎始于这样两起经历：第一次是，大概从1977年春开始，浙江掀起了一场揭露和批判“四人帮”帮派体系的运动，窃居省运动办公室主任地位的竟是原来省“造反派”的一个头目。

这样，在各单位凡属于他这一派的都成了“革命派”，而与他对立的另一派造反派就成了“四人帮”的帮派体系。

我在“文革”中什么派都不是，但由于我看不惯“造反派”的某些作为而对之时有揭露和抨击，所以中文系的那些得势的“造反派”就断章取义、去头却尾地抓住我的有些话，说我“否定文化大革命”、“攻击毛主席”，大大小小的开了十多次会对我进行围攻。

我也就义正严词地与他们斗了十几次。

这件事情虽然最终我胜利了，但却使我第一次切身感受到了什么是邪恶和卑鄙！

再一次是1982年，当时杭大建造了72套所谓“高知楼”，按规定是分给副教授以上教师的，我当时一家三口居住在22平方的房子内，由于地势低洼，地板也都霉烂了，稍不小心，就会一脚踏穿，而且老鼠日夜横行，有一次用老鼠药竟同时药到两只。

按照我的情况以及分房方案，我完全可以分到的。

可是分配的结果是有些有关系的讲师都分到了，而唯独卡了我一个副教授。

这还谈得上什么正义和公道？

出于对自己人格尊严的维护和所受凌辱的抗议，我数次向学校打报告要求调离。

但不久校领导班子都换了，新领导竭力挽留，我想他们是无辜的，我也就应该给他们一个面子，所以调动的事以后就不再提了。

这两件事（比起我们这代有些人的遭遇来说，其实根本算不得是什么）虽然使我几乎十年时间没有安下心来从事自己的专业学习和研究工作，但也为我补上了人生必要的一课，使我对于现实生活中的假恶丑变得敏感起来，并懂得了真善美只能是在与假恶丑的斗争中得到发展，它需要我们以自己的行动去进行维护和加以争取，因而对于理想也变得更为执著。

以上的经历都在我的研究中打上深刻的烙印。

我在研究中比较强调“问题意识”，我的问题主要来自两方面：一是来自理论本身，来自自我教学中所遇到的疑难问题。

这使我养成了不善于追新逐异、跟风赶潮，而总是以探讨学理、追求学理的完善为目的的兴趣和习惯。

所以我每当研究一个自认为有价值的问题时，总是怀着一种虔敬的心情来钻研前人的优秀成果，主观上总希望尽可能多的掌握与之有关的文献资料，通过对文献资料的梳理和分析，来发现和提取它的难点、疑点、争论的焦点和突破的关节点来做文章，力图在继承中求得发展，在综合前人一切合理见解的基础上有所创新，只希望通过自己的努力，对于学术的积累和推进起到一些微弱的作用，从不敢撇开传统来侈谈什么“原创性”。

二是来自现实，来自自己的人生体验。

它不仅使我走出“童话世界”领略到人生的险峻和严酷，而且也使我更深切地感受到，正因为美好的东西在生活中已经离我们远去，我们就更应该在精神上坚定地守护它，因为它会转化为一种动力，而把美的东西重新召唤到我们生活中来；否则，我们真的是没有希望了。

怎么去维护和召唤呢？

对于我们理论工作者来说，我认为理论研究就是自己介入现实的一种重要的方式。

所以我常常以文艺理论研究来阐述自己的人生理想，认为这比抽象谈论人生问题更为有效。

这就使得我的研究没有走上纯学术的道路，而始终怀有强烈的人文情怀，虽然我所关注的现实问题随

<<审美超越与艺术精神>>

着社会的发展而发生变化，但这种人文情怀却随着自己社会阅历和人生体验的加深变得愈加自觉。这两方面原因形成了我的理论文章这样一个我自己可以肯定的特色：“学院性”、“思辨性”和“现实性”、“参与性”的结合，即在阐明学理的过程中表达我对现状的看法、体现我对现实的介入；至于能否达到“继承”与“发展”、“综合”与“创新”的有机统一，我就不敢妄言，那只有由学界去评说了！

由于以上原因，我真正沉下心来从事文艺理论研究还是到了上世80年代中期以后，因为这样经过将近两个十年的折腾和耗费，我已经是五十岁的人了，既然调离杭大已经无望，我总不能把自己一辈就这样陪进去。

所以我必须调整自己的心态，安下心来从事教学和研究。

从哪里入手呢？

当时文艺理论界正在兴起一场关于“文艺主体性”的大讨论，在学生中也颇有争论，所以我就对这一问题思考起来。

我认为文艺主体论是不无合理之处的，我在1963年写的关于阿Q典型研究的文章中认为典型是作家对生活的独特的发现，就表明我的理解中创作活动是离不开作家的主体意识活动的，但却认为这不足以否定文艺是现实生活的反映这个命题。

而文艺主体论把“反映论”等同于“机械反映论”不加分析地予以否定，这在很大程度上是像马克思、恩格斯所说的把“深奥的哲学的问题……简单地归结为某种经验事实”，以一般常识的观点把“反映”这个有特定和丰富内涵的哲学概念，理解为“照相”和“复制”。

事实上，任何反映活动都是一定的主体意识参与下作出的。

因为人的头脑不是“白板”，不同于照相机，它潜存着许多以往经验（人类的和个人的）积淀下来的认知结构和思维定势，这就使得任何反映活动都是经由主体认知结构同化、整合而完成的，它不仅是主体契合客体，同时也是客体契合主体的过程。

所以列宁认为反映也就是创造，认为人的意识“不仅反映客观世界，而且创造客观世界”。

这一点我们在过去解释反映论时没有予以足够的重视，这是我们理论上的缺陷。

出于这一认识，当时我所做的工作主要是想吸取主体性理论的合理因素，对文艺反映论作出新的解释，于是就借用了当时流行的“审美反映论”这一术语，对作家创作中的反映活动在澄清对“反映”这一概念的一般认识的基础上，又结合文艺活动的审美特点，作了这样的具体阐发：认为文艺虽然与科学一样，它们作为人们意识活动的成果，都是对现实的反映的产物；但文艺又不同于科学，它是以作家的审美情感为心理中介来反映生活的。

情感不同于认识，它作为需要的主体对于能否满足主体需要的客体所生的态度和体验，所反映的不是事物实体的属性，而是一种关系的属性，它的目的不是为了判明“是什么”，向人们展示一种“实是的人生”，给人以知识；而是为了追寻“应如何”、一种“应是的人生”，为人们思想定向、行为立法。

所以在本质上是属于一种价值的意识。

价值是一个包涵的内容非常广泛的概念，像利、善、美等对人来说都是一种价值；但彼此又有所区别：从性质上说，美与利和善不同，因为利和善都具有外部现实性的要求，都要落实到自己的行动上，通过自己的行动去求得满足；而美却是一种仅供“观照”的对象，它虽然有实践的指向，但并不直接指向行动，仅仅是对人的精神发生作用。

从形式上看，利、善的观念是居于理性层面的价值意识，是对客体分解把握的结果；而美的表象和观念虽然积淀着丰富的社会文化内容，但却是以感性的形式呈现在人们的头脑之中。

感性的东西是一个未经知性分解的丰富的整体，所以它不可能以概念、判断、推理等抽象思维的方式而只能以生动的直观表象和内心体验等形象思维的方式来对之作出把握，这决定了它只有经过形式的建构，并以艺术形象这种感性的形式才能获得生动的体现。

就像黑格尔所说，它们之所以有各自的方式，“既不是碰巧在那里，也不是由于除它之外就没有别的形式可用。

而是由于具体内容本身就已含有外在性的、实在的、也就是感性的表现作为它的一个因素”。

所以形式对文艺来说不是外在的和外加的，它与文艺作品的内容有着一种天然的、不可分割的内在联

<<审美超越与艺术精神>>

系。

这些意见直到现在我一直是坚持的。

但后来也逐渐发现了这些阐释主要还只是对“五四”以来在我国流传的“认识论文艺观”的丰富和完善。

文艺是否仅仅是对生活的反映的成果？

仅仅从反映一维、从认识论的视角去研究就能穷尽它的性质？

现在看来，即使以审美反映来加以充实和规定，似乎还是不足以作出充分的说明。

这使得我渐渐发现从意志、实践一维，亦即从价值论和实践论的视角来进行研究对于正确而深入理解文艺性质的重要。

这不是说我以前完全无视文艺的实践因素，但由于当时哲学界一般把实践狭隘地理解为生产劳动、物质活动，再加上受了黑格尔、克罗齐、朱光潜等人的美学著作的影响，以致把它看作只是文艺活动中的制作和技艺的问题，是到了传达这一环节才出现的问题，而没有从人生论、价值论、伦理学的角度去进行理解。

这认识的发展和深化首先得益于现实的启示，我在收入到钱中文、童庆炳两位先生主编的“新时期文艺学建设丛书”中的《探寻综合创造之路》一书的“后记”中曾对自己认识的发展作了这样的回顾：

“我的思想认识大概到了1994年才发生较大的变化，现在回想起来，促使我认识变化的深层原因恐怕还是出于对随着市场经济发展所产生的物欲的膨胀、精神的滑坡，以及由此引发的消费文艺畸形发展的深切忧虑；而直接原因则是在1994年暑假前后偶尔间阅读了康德的道德哲学以及其他一些人生论著作所得的启发，它使我认识到了从完整的意义上来说，实践不但是是一种物质活动，一个生产与制作的问题，同时也是一个人的生存活动，一个按照自己的人生理想和人生目标去生活的问题。

”所以，它与本质上是属于理智的认识活动不同，而是属于一种意志的行为。

它们之间的区别就在于黑格尔所说的：“理智的工作在于认识这世界是如此，意志的努力即在于使世界成为应如此。

”以这样的思想认识来进行回顾，我以前所谈的文艺与科学不同，它所反映的不是事物的实体属性而是一种主客体之间的关系属性，它的目的不只是为了展示“实事人生”以判明“是什么”来给人以知识，而是为了追寻“应如何”、一种“应是人生”的愿景，就不应该只停留在从反映的成果方面，理解为只是作家对现实人生的评介性和选择性的反映所要达到的目的，而更应该从它的功能方面，理解为萨特所说的是“对读者的一种召唤”，“对社会的一种介入”。

它的性质实际上是属于康德所说的实践的理性，其价值就在于为人的行为确立一种有目的的意志。

因为“应如何”是一个理想的尺度，它是需要通过人的行动去争取的。

这样看来，作家创作就不只是一种认识的活动，同时也是一种意志的行为；文艺就其性质来说就不仅仅是认识的，给人以求知的满足，同时也是实践的，引导着人们为实现美好的人生理想去进行奋斗。

我觉得在我们这个像克尔凯戈尔当年所说的“想方设法愚弄或者恐吓那些权威，使他们不敢说：你应该”的社会中，“最重要的这声权威的棒喝”：也恰恰是他所说的“你应该！”

”因为“惟此方能推动时代的前进”！

所以，从实践的观点来看，当一个作品从作家手里完成，它还是一个潜在的实体，而只有经过读者的阅读，观众和听众的欣赏，当读者、观众和听众为作品所感染、所打动，并把作家所期望和追求的转化为自己的期望和追求之后，它的价值才能从潜在的转化为实在的，作家的创作目的才能最终得以实现。

因此对于文艺的性质，我们只有从“体”与“用”、“实体”与“功能”统一的意义上，才能作出完整而深入的理解。

当然，对于文艺的这种实践的性质，我们自然不能作简单、狭隘、功利主义的理解，好像判断一个作品的艺术力量就看它是否马上转化为人的行动，对现实直接有所作为；因为文艺作品作为作家创造的美的载体，一种作为“观照”的对象，它只能是诉诸人的情感和想象，所给予人们的也只不过是一种精神上的激励或抚慰，为人们在生活中增添一份诗意、一种企盼、一种梦想、一种美好的心愿。

虽然这理解和要求可能与我们平时所接触的文艺作品有些、甚至是较大的差距，但正如海德格尔所说的：“一种居住（按：隐喻人的生存）可能是非诗意的，只是因为它在本性上是诗意的；一个人可能

<<审美超越与艺术精神>>

失明，但他必须保持作为一个明眼人的本性”，同理，就文艺的本性而言，它就应该、也只能是这样。

因而人们往往把文艺比作人生的梦，这“梦”虽然被人从以科技理性的眼光认为它是虚幻的、没有实际意义的东西而予以藐视甚至鄙视；然而正如俗语“人生有梦才美丽”所表明，这种梦想对于人生来说实在是不可缺少的，因为正是这种追求和梦想，才推动人们去为之进行永不休止的奋斗，去创造美好的现实人生；要是这样的梦想也没有了，那么生命也就必然陷于停滞和枯槁。

这是由于精神的东西虽然来自物质的东西，但它毕竟不只有消极地反映着现实，而且多少带有像康德所说的“在因果性的反思中所产生的对于将来的预期的意识”，所以它对现实总有着一种先导的作用，如同隆丕尔所说：正是由于我们头脑中有了“自由”、“平等”这些思想观念，我们才会为争取“自由”、“平等”而有所行动。

所以，文艺虽然与科学一样都有认识现实的价值，但就其本性而言却是服务于人的实践的，因而鲁迅把它比作既是“国民精神所发的火光”又是“引导国民精神前途的灯火”，它照亮着我们前进的人生道路。

对于这些认识的推进，我也曾思想上满足过；但深入思考下去，又有一个问题尖锐地摆在我面前：“应如何”毕竟是一个主观的尺度，如果没有客观的依据，在当今这个价值多元的时代里岂不会陷入到价值相对主义？

怎么来解决这个问题？

完善这一理论？

以前为我所忽视了的“文艺本体论”的研究，到了这时才开始在我的意识中浮现出来，并发现了它巨大的理论价值。

所以这几年我比较多的都在思考这个问题。

现在我就想谈谈对这个问题的认识。

文艺本体论源于哲学本体论，从西方哲学史上来看，它是古希腊哲学研究的对象。

自亚里士多德从“知识论”的角度把“本体”定义为世界的本原和始基、世界发展的“第一动因”之后，人们通常都从知识论的观点来加以看待。

其实，在当时对“本体”的理解除了知识论的视角之外还有“目的论”的视角。

这是由于古希腊的自然哲学从神话发展分离出来不久，对世界的理解深受神话创世说的影响，把宇宙万物都看作都是神的作品，是神按照一定的理念、范式创造出来的，它的一切安排无不体现神的意志和目的。

所以在古希腊哲学中，本体论原本具有知识论和目的论的双重涵义。

但是后来人们把两者分割，转而仅仅从知识论的角度来理解本体问题，当时的怀疑学派代表人物皮浪就是仅仅从知识论的观点认为它是认识所无法到达和验证的而对它提出质疑。

这思想也为近代的怀疑学派如休谟等人所继承，以至近代西方哲学对本体论未作深入分析和批判就予以放弃而转入到认识论的研究。

那么，本体论的研究是否真的就没有价值、不屑一顾了呢？

这首先引发了康德的思考。

鉴于自启蒙运动以来工具理性的肆虐，享乐主义成风所造成的社会风气的衰颓，促使他对本体论研究重新作出鉴定和评价：他继承古希腊本体论所固有的知识论和目的论的双重涵义的思想，把本体论区分为“知识本体论”和“道德本体论”，并吸取了近代怀疑论对本体论批判的合理成分，认为知识本体虽不存在，而道德本体却必不可少。

其原因就在于它从目的论的意义上确立了人的生存的价值。

他把这种道德本体看作是一种“至善”，并从至善出发把道德法则导向宗教伦理，假设一个“上帝”来作为人生实践的需要。

在本体论问题上，康德虽然不像皮浪、休谟那样因认识无法到达予以废弃，而从伦理学的意义上保留了它；但在认为它是认识所无法到达这一点上，他与皮浪和休谟又是一致的。

这就使得在对本体的理解上古希腊哲学中原本统一的知识论和目的论这两方面内容在康德哲学中处于分裂的状态。

<<审美超越与艺术精神>>

康德把判断分为“意见”、“知识”（这是柏拉图就已论及的）和“信仰”（这是康德后加的）三种形式，认为“意见”是主客观两方面理由都不充足的，“知识”是主客观两方面理由都是充足的，而信仰则是主观理由充足而客观理由是不充足的。

康德自己并不相信“上帝”，他从本体论、宇宙论、目的论三方面都论证了“上帝”并不存在。

他把“上帝”视作为信仰的对象，就表明了它在客观方面的理由是不充分的，它只不过是一种“道德的确实”而非“逻辑的确实”，它只能在人的内心、在人的精神生活中找到确证。

这种由于目的论与知识论分离所造成的康德的道德本体论的内在矛盾，使得他主观上虽然力图为人的生存确立一个终极目的，但在客观上这目的却是虚幻的、可望而不可即的，“它永远只是停留在人们的企盼的期望之中”，以致后来被海德格尔把它发展成为“无”，一种离形去智的、不可把握的、无限开放的走向未来的可能性。

所以，尽管海德格尔认为诗人的存在和作用就是在世界黑夜的时代里道说“神圣”，而这种“神圣”到底是什么，他自己也认为“我们至多只是唤醒大家去期待它”，却“无法把它想出来”。

正是由于这种本体论自身所存在的虚幻性和空想性，所以，到了后现代主义哲学那里，就索性以批判“在场的形而上学”为名彻底予以否定。

这样一来，人也就成了完全失去生存的终极基础的当下的、即时的、无所依凭的精神漂泊者。

这表明康德复活本体论虽然有它的积极的历史意义和理论意义，但他把作为道德本体论的“至善”看作只是道德的确实而非逻辑的确实，它只有目的论的价值而没有知识论的价值，只有主观的依据而没有客观的依据的思想是不可能对本体论做出科学的解释的。

这就要求我们在文艺本体论的研究上真正有所收获，就必须重建它的哲学基础。

怎么重建？

最根本的一点，我认为就是要克服康德把两个世界分割而重新寻求目的论和知识论统一的道路。

这种统一当然不是回到古希腊的神话创世说，而只有在现实的人的活动中，在活动的人的身上才能找到依据。

因为世界是人的世界，它只是对人才敞开的，正是有了人的活动，世界才从“自在”的变为“为我”的，才能成为人的认识、意志和情感的对象，才显示出它的意义和价值，才能成为今天人生存的世界；若是没有人，世界也就回到了洪荒时代。

而反过来，人又正是通过自己的活动，使自身得到改造、获得提升，与动物从根本上区别开来。

这种区别就在于他有自我意识，就在于他不仅能“感觉到自身”，感觉自己怎样活得好，而且还能“思维到自身”，思考自己为什么活。

这样，就形成了作为真正意义上的人的生活必然就具有的两个世界，即经验的世界和超验的世界，经验的世界是一个相对于人的自然需要而言的物质的世界，在这个世界中，人所追求的是一种“有限的目的”；而超验的世界是相对于人的文化需要而言的精神的世界，只有进入这个世界，人才能找到自己所追求的无限的、亦即“终极的目的”，从而使得在两个世界、两种目的之间形成一种张力，不断地把人引向自我超越。

这种自我超越可以从两方面来看：从空间上来看，就在于超越一己的利害关系而进入到别人的情感生活世界，并通过与别人在思想情感上的交流和沟通，意识到自己活着对别人、社会乃至人类历史应尽到什么义务和责任；从时间上来看，虽然一个人的生命是短暂的，但是当他创造的价值不仅只是为了自己的享受，而且为社会、历史所承认，能在别人那里得到确证、延续和发展，他的生命也就从有限进入无限、从暂时进入到永恒。

这两者不是彼此分离而是相辅相成、相互渗透的，它们共同构成了人不同于动物的追求自我超越的本性，这种人的生存自觉乃是人的自我意识的最高标志。

这是我从人与世界、目的论与知识论统一的意义上对于本体论思考的一个答案。

我目前就是根据这个答案来看待文艺的性质的。

大家平时都说“文学（也可以推广到整个文艺）是人学”，它是以人为对象和目的的，表明文艺所反映的不是脱离人的那种纯粹的“自然”，人就在它的对象世界之中，哪怕是自然山水，花鸟虫鱼，在文艺作品中也都是人的世界。

所以对于文艺，我们不仅需要从宏观上联系由于人的活动所形成的人与自己生存世界的关系，而且需

<<审美超越与艺术精神>>

要从微观上联系作家与他反映对象的关系以及作家的人格来认识；因为文艺是以审美情感为中介来反映生活的特点的，这使得一切外部世界的东西都只有经过作家的情感体验，转化为作家内部世界的东西，进入到作家的人格无意识，才能在作品中获得真切而生动的表现。

这样，我们也就把作家的人格引入到了文艺本体之中，表明作为一个真正的作家、一个作为人类智慧和良知的代表的作家，是不可能没有这种不断追求自我超越的人格精神的。

正是凭着作家的这种人格精神，才能通过他的作品在现实的物质利害关系之中为人们营造一个“观照”的世界，把人们不断地引向自我超越，从而使我们研究和评价文艺的价值属性找到了最终的理论根据和现实依据。

如果以上对文艺本体的理解能成立的话，那么，超越性也就自然成了对于美和美的文艺的一种根本界定，表明文艺反映人生的目的最终也无非为了回归人生，为了唤醒和激发人的生存自觉，它在满足人的感官的享受的时候，又使人从当下的个人生活中超越出来，去思考和追求自己生命终极的目的。

这个终极目的相对于有限的、实际的目的来说，也许是永远只是一种期望和企盼，但它却可以使我们生命不息、奋斗不止，不至于当到达了有限目的之后就会陷入迷茫和空虚，而始终觉得前面还有一个更为高远的目的等待我们去完成，从而使自身的生命价值不断地得以提升和拓展。

在这方面，柏拉图、中世纪神学美学、19世纪德国浪漫主义以及后来的存在主义文论都为我们提供了不少宝贵的理论资源。

但是它们往往都把这种超越性引向彼岸世界，引向脱离现实。

与之不同，我们认为这种追求自我超越的渴望本身就是现实人生所固有的，本身就属于人生的一种追求美好、完善的形而上学的冲动。

只不过平时不容易为一般人所发现，而真正的作家由于他本人所具有的超越人格和形上情怀，使得他比一般人更能敏锐地发现它。

因此，在文艺作品中，“应是人生”就不能像反映论文艺观和价值论文艺观那样认为只是由作家审美评价所赋予的，它同时也是作品反映生活所达到的思想深度的一个标志，是文艺本体论所要追问的问题的根本。

所以，凡是优秀的、伟大的作家一方面都直面于人生的，哪怕是惨淡的、血淋淋的也不予以回避；而另一方面又与一般作家不同，他在对现状的痛切的感受和描写中无不伴随着强烈的要求改变现状的渴望。

因此，他的作品在描写卑琐、空虚、平庸时又成了对卑琐、空虚、平庸的超越；描写罪恶、苦难、不平时又成了对罪恶、苦难、不平的超越；描写压迫、剥削、奴役时又成了对压迫、剥削、奴役的超越。

这样，我们就不仅可以把认识论文艺观与本体论文艺观有机地统一起来，而且也使得以往的价值论文艺观由于缺乏本体论的依据所可能导致的价值相对主义，从根本上得到克服，使我们的文艺学成为真正有根的文艺学。

对于文艺本性的认识，我就是这样从认识论视角着眼而一步一步地进入到价值论和本体论视野的。

但我从未否定过文艺认识论研究的价值。

它始终是我研究文艺价值论和文艺本体论的思想起点；若是进入文艺价值论和文艺本体论后回过头来就否认文艺反映论，我认为就必然要从一个片面走向另一个片面。

所以，经过这20年的思考和探索，我愈来愈深切地感受到，若要对文艺问题有一个正确而完整的了解，唯一的途径只有走综合研究的道路。

这是因为文艺是一个整体。

整体之所以是整体，就在于马克思所说的它处于多种关系和联系之中，是“许多规定的综合”，是“多样性的统一”。

所以我们也只能以综合的眼光才能对它作出全面的把握。

那么，怎么进行综合研究呢？

我认为应该从纵、横两方面，即从“层次论”和“活动论”两方面入手。

<<审美超越与艺术精神>>

纵的方面是属于“文艺层次论”的研究，就是把文艺看作是一个实体，一种作家创作的成果，以静态的眼光把它分为一般、特殊、个别三个层次来进行考察。

从一般的层面上，我先是认识论视角，后是价值论视角，都是赞同把社会意识形态界定为文艺的一般属性。

意识形态虽然是社会存在的反映，但又不同于科学等一般的意识形式，在阶级社会里，它总是反映着一定阶级和社会集群的思想利益、愿望和要求。

所以，它不仅有知识的成分，而且还有价值的成分，因而对于该社会集群的成员来说，必然具有一种价值定向的作用，目的是为了统一和凝聚该集群的社会的力量为着共同的目标去进行奋斗。

所以它的性质不但是认识的，同时也是实践的。

但意识形态既是一个中立性的概念，又是一个社会学的概念，在阶级社会里，不仅各个阶段的意识形态未必都合乎美的意识，而且集群的意识也未必都能为作家个人所接受。

而文艺作为作家所创造的一种美，一种审美反映的成果，就在于它除了超越一己和狭隘的阶级利害关系，以一种普世情怀来审视和关注现实人生之外，还在于它总是通过作家自己的切身体验所把握到的，是从他心底里唱出来的。

因此，哪怕是最美好、最能体现广大人民群众理想、愿望和集群意识，也只有转化为作家自己的个人意识，自己的追求、企盼、梦想，自己的人格无意识，才会具有审美价值，并在作品中获得真切而生动的表现。

这就使得一切美的文艺作品不仅总是带有一般社会集群意识所不可能具有的作家个人的思想、理想、气质、人格乃至生存状态和生存境遇的印记，是作家独一无二的创造，而且又无不这样那样地反映着作家所代表的集群乃至人类对于美好人生理想愿望和追求，从而使得优秀作家总是作为一个如同荣格所说的“集体的人”，一个人类良知的代表出现在作品中，文艺的审美特性即由此而生。

要是我们的研究不能进入这些特殊的层面，我们对文艺性质的认识就必然是肤浅的。

从个别性的层面上看，文艺这个种概念下又包含着许多类别，如文学、戏剧、绘画、雕塑、音乐、舞蹈等等。

虽然它们同属于作家审美反映的成果，但是由于各自独具的内容又使得它们各自有着不同的反映途径和方式。

这样，这些类别的文艺的各自所采用的媒介和表现形式也就成了它们特殊的躯体。

它不仅制约着作家的想象和构思，而且只有凭借它们，作家的思想和构思的成果才能化为实际存在。

文艺作品就是由这样三个层面的制约与反制约所构成的有机整体，它们的关系是：一方面，后一层面总是以前一层面为基础，而另一方面，前一层面的内容又只有当它进入后一层面才能克服自身的抽象性而获得具体的表现，达到内容与形式的完美统一。

但以上这些还都只限于静态的研究，它对于我们理解文艺虽然必不可少，却还不足以最终说明文艺的性质。

因为从“体”、“用”统一的观点来看，事物的性质只能在使用过程中、与外界事物发生的关系中才能得到充分的体现，就像海德格尔所说的：“打交道一向是和事物相契合的，唯有打交道之际，用具才能按本来面目在它的存在中显现出来”。

这就要求我们必须把“体”与“用”，亦即“实体”与“功能”结合起来，把实体看作是价值潜隐的功能，把功能看作是实体价值的显现来进行研究，才会有更全面深入的了解。

因而我们必须从静态的研究进一步走向动态的研究，从层次论的研究进一步走向活动论的研究。

“文艺活动论”的研究近年来在我国较为风行，但从理论资源上看，主要似乎是受了阿布拉姆斯在《镜与灯》中所提出的世界、作家、作品、读者文艺四要素的启发。

以致不少学者在谈论艺术活动时，把它看作只是由这四个要素所组成的一种外表关系和外部的流程，而没有深入发掘它们之间内在的联系。

这就影响到对问题性质的深入把握。

因为活动是人的一种有目的的行为，是人为达到一定目的所采取的一切动作的总称；对于文艺活动来说，就是为了实现作家创作目的所形成的一系列动作的流程。

在这一过程中，作家无疑是居于主导地位，所以，要正确地认识文艺活动论，我们首先就必须从作

<<审美超越与艺术精神>>

家创作中寻找它的起因。

作家创作所面对的不仅是自己生活于其中的世界，而且也是以自己的审美感受和体验与之建立联系的世界。

也就是说，在现实生活中，只有那些为作家所深切感受和体验到的人物和事件，才能引起作家的创作冲动，才能成为他作品的反映对象。

作家创作的动机和目的无非是为了把自己所深切感受和体验到了的东西经过自己的构思借助一定的媒介而传达出来与读者分享。

这决定了创作绝不只是作家个人的自言自语，它对于读者、观众和听众总是抱有一定期盼的，总是力图通过自己的作品把读者引向自己所追求的理想境界。

这就是萨特所说的是对读者的一种召唤，对社会的一种介入。

因此，只有当读者、观众和听众为作品所感动了，与作品发生共鸣，把作品所表达的思想情感化为自己的思想情感之后，作品的潜在的价值才能转化为实在的价值，作家的创作目的才能最终宣告实现。

从这样的观点来看，世界、作家、作品、读者四者之间就不只是一种外在的联系，而更是内在地、为作家的创作目的所支配和规定了的、是为了实现作家创作目的所构成的一个动作流程，是文艺性质的一种历时态的显现方式。

这四个环节也是互相制约与反制约所构成的有机整体，它们之间的关系也是双向的。

尽管在整个活动中，作家是居于主导地位，但反过来，读者、观众和听众的审美需求又会有意无意地制约着作家（常常是通过文艺批评），使作家随时根据社会的需要对自己的创作动机和目的做出必要的调整。

这种创作和接受之间的互动的关系也可以推广到对文学史的研究，虽然文学史上的那些作家都已作古，但后世的读者总是按照自己的趣味和理解来接受他们的作品的。

这些理解如果得到社会的承认，它就会在他们的作品中积淀来，充实和丰富作品的内涵，所以豪泽尔认为历史上许多伟大作家的作品，“部分的都是他们后世的创造”，这实际上也就成了读者的一种反馈，因而在我们阅读时就不可能完全按照作家的本意，而总是伴随着历代读者的理解和解释所赋予的意义层一起去理解和接受的。

所以它不是“化石”，而永远活在我们生活中。

所以对于文艺问题，我认为只有这样纵横交错来进行全方位、多层次、多视角的综合研究，才能对它作出全面而完整的把握。

但这并不排除从一个层面或一个环节来进行考察这种研究方式的存在。

从某种意义上说，若是缺少了这样一种具体细致的分解而深入的研究，我们的整体把握很可能会陷于空疏和浮泛；但另一方面，又正如黑格尔所说的，事物的部分只能在它的整体中才能显出它的意义，“肉体上各个器官肢体之所以是它们那样，只是由于它们的统一性，并由于它们和统一性有联系。譬如一只手，如果从身体上割下来，按照名称虽然仍然可以叫做手，但按照实质来说，已不是手了”。

同样，在我们的文艺理论研究中，若要使这些分解研究对于我们认识文艺问题真正有所帮助，又只能是以整体把握为前提。

唯其如此，我们才能正确地找到这些局部研究在整体研究中的位置，以及它与其他层次、视角研究的关系，而不至于陷于一隅、以偏概全，或造成认识上的错位。

而这恰恰是我们研究中最容易犯的毛病，如从纵向的、层次论的角度来看，过去我们以往只着眼文艺与其他意识形态的共同性质，忽视它的特殊的（审美的）和个别的（符号的）特性而流于教条主义和庸俗社会学；现在我们往往又片面强调文艺的特殊或个别的属性来否定文艺与其他意识形态的共同属性而与“为艺术而艺术”、“形式主义”同流。

又如从横向的、活动论的观点来看，过去我们的研究较多地着眼于作家的创作或作品本身一维，而无视读者阅读和欣赏这一环节对于我们全面理解文艺性质的重要地位；现在由于受了解释学和接受美学的影响，又往往片面地强调在阅读和欣赏中读者的理解和解释，而无视作品的客观制约性导致理解的相对主义和陷入“读者中心论”。

这都足以说明正确而辩证地理解整体和局部的关系对于我们正确认识文艺问题的重要。

<<审美超越与艺术精神>>

最后，我还想说明一下，我这里所谈的都是文艺理论中一些基础研究方面的问题。

我这些年来主要精力也是用在这些方面。

这除了我是一个教师，我长期从事的都是文艺基础理论的教学工作，我研究的目的首先是为了如何把这些基础理论问题向学生讲深、讲透、讲完整，讲得符合实际，讲得有新意而有说服力之外；还因为我相信马克思说的，“理论只要彻底，就能说服人”，“就能掌握群众”，“所谓彻底，就是抓住事物的根本”。

而要做到“彻底”，我们就必须抓基础的研究，因为基础理论不仅是一门理论科学建立的根基，而且也是我们理论创新、学科发展所首先要探讨和解决的最最根本、也最最关键的问题。

回顾两千多年来文艺理论的发展和演变的历史，不最先都是从这些基本观念的突破开始的？

理论的根本既然在于观念，所以我认为理论只能是就事物的本性而言，而不是就具体事物而言。

这当然不能理解为理论与现实是分离的。

因为从宏观方面来说，一切有价值的理论无不来自现实，在解决和回答现实问题的过程中求得自己的发展；从微观方面来说，一个文艺理论研究者若是没有丰富的实践（创作或阅读）经验，就不可能进入文艺的堂奥，对文艺问题有深入细致的体会和理解，在理论上有真正的发现和建树。

但尽管如此，我们还是必须明确理论毕竟不是经验的直接产物，它与现实之间不应只是“描述”的关系，只是为了说明现象、说明现状；而应该是一种“反思”的关系，它既反映着现实的要求，又超越现实、承担着对现实作出评判的任务，并这样那样体现着理论家、乃至他生存的时代、他代表的集群对文艺倡导的性质，目的是为了推动实践的发展。

在这个问题上，克尔凯戈尔的有一段话是很能给我们以启发的。

对于什么是人的问题，尽管他从宗教伦理出发只看重人的个体，但当他从理论上来界定人时，却作了这样的说明：“人是什么？

只能就人的理念而言”，“那些庸庸碌碌的千百万人不过是一种假象，一种幻觉、一种骚动、一种噪音、一种喧嚣等等，从理论的角度看它们等于零，甚至连零也不如，因为这些人不能以自己的生命去通向理念”。

同样，我觉得文艺理论研究最根本的意义也就是寻求文艺的理念（观念），使我们看待文艺问题有一个理论上的预设。

所以，作为一种观念，它不仅是实然的，而且也是应然的，如同文艺本体自身那样，也应该是知识论和目的论的有机统一；否则，它也就失去了自身存在的价值。

因此，我认为看待一种理论的成就和水平，就是看它在多大程度摆脱描述而进入反思。

但遗憾的是这一点目前还很少为我国理论界所理解，这除了长期以来被理论界流行的实用主义所迷误之外，近年来从西方引入的“反基础主义”、“反本质主义”等洋教条更使文艺理论的基础研究雪上加霜。

这种所谓“反本质主义”在我看来完全是一个伪命题，因为我们从来没有认为本质的东西像柏拉图那样可以把它绝对化、抽象化、凝固化的。

事实上，这种理解早已受到黑格尔和马克思等人的批判。

在他们那里，本质是一个多层次的概念，是流动的、变化着的，它只是对事物的一种简单、贫乏的规定，而决不是用来直接说明现实的。

但“反本质主义”者对这些本质理论在现代的发展都视而不见，却还以2500前的柏拉图的观点为靶子进行大批特批，这岂不成了无的放矢？

！

本质虽然只是对事物的一种简单、贫乏的规定，但我们之所以还必须予以维护和坚持，因为它为我们的思想提供了一个理论前提和理论依据，为我们理解现实问题确立一种眼光，一种视界，一种标准，一种分析和评判的原则和尺度。

要是连这一种理论前提和理论依据都没有了，理论大厦的基础也就坍塌了，那我们只有“跟着感觉走”，而成为一个完全没有原则和操守的随机应变和随波逐流者，我们的思想也势必陷于一片混乱。

这个简单的规定对于我们文艺理论来说，也就是文艺观念。

但实用主义者多属于一些思想懒汉和浅薄的功利主义者，以为文艺理论就是经验的直接产物，可以不

<<审美超越与艺术精神>>

加转化就直接套用到文艺现象上去、直接用来说明文艺现象；否则就斥之为脱离实际。

这就把文艺理论教条化了。

当然，我们并不否定文艺理论中与文艺现象联系比较直接、紧密的部分，那通常是属于“技”的部分；相对于文艺理论中观念的部分，亦即“道”的部分来说，它毕竟是属于派生的、经验的东西，它只有依附于“道”，被一定的观念整合，有了一定的观念支撑之后，才能成为整个理论的有机的构成因素。

否则，我们的理论必然会流于琐碎，就很难发出自己的声音，也很难在世界上立足。

这是迄今为止我对于文艺问题的一些基本认识。

回顾只是总结过去。

我们这辈人过去荒废的时间太多，要读的书读得太少，以致我现在还为补课不得不挤出时间来读书。

读书使我感到每天都是新的，似乎自己的研究才刚刚起步。

所以，我并不想把这篇文章画上句号，还希望以后能不断有新的、更有价值的学习心得和体会去补充它、完善它……

<<审美超越与艺术精神>>

书籍目录

我的学术道路（代序言）评我国新时期的“文艺本体论”研究“美是道德的象征”——康德美学思想辨正对于文艺研究中“主客二分”思维模式的批判性考察关于艺术形而上学性的思考我看“文艺理论的现状与未来”何谓“审美”？

——兼论对康德美学思想的理解和评价问题文艺理论研究中的“文化主义”与“审美主义”强化文艺理论研究中的独立自主的意识质疑文学评价中的“人性”标准文艺本体论研究的当代意义论“美的艺术”美育并非只是“美”的教育康德美学的宗教精神与道德精神论“马克思主义文艺理论中国化”的思想前提我对“审美意识形态论”的理解《梁启超美学思想研究》序一份不该被遗忘的美学遗产——读阎国忠教授《美是上帝的名字——中世纪神学美学》的一点体会在解决现实问题中求得理论自身的发展——关于文艺理论创新的对话美源于人自身生存的需求——关于美与美的艺术的对话校后记

<<审美超越与艺术精神>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>