

DOI:10.3969/j.issn.1007-4074.2012.04.012

# 深层审美心理与艺术本质

——深层审美心理与艺术的“实践-精神的掌握方式”\*

张玉能<sup>1,2</sup>

(1. 玉林师范学院 文学与传媒学院, 广西 玉林 537000;

2. 华中师范大学 文学院, 湖北 武汉 430079)

**摘要:**深层审美心理对于人类关于艺术本质的认识具有深刻的影响。在长期的社会实践过程中生成和发展起来的人类的审美无意识,审美潜意识使得人们逐步认识到艺术的审美意识形态性,艺术的“实践-精神的掌握方式”,艺术的生产性;艺术的现实反映性。这些都在马克思主义美学思想中得到了如实的反映。

**关键词:**深层审美心理;艺术本质;“实践-精神的掌握方式”

**中图分类号:**B83-02

**文献标识码:**A

**文章编号:**1007-4074(2012)04-0058-05

**基金项目:**教育部人文社会科学研究规划基金项目(08JC751016)

**作者简介:**张玉能,男,玉林师范学院教授,华中师范大学文学院教授,博士生导师。

艺术本质问题一直是一个众说纷纭,莫衷一是的问题,至今仍然没有一个统一的结论,甚至许多后现代主义者和其他反本质主义者还认为艺术本质问题是一个伪命题,艺术与世界上所有事物一样都没有所谓“本质”。然而,“艺术是什么?”这个问题却始终挥之不去,像个幽灵萦绕在美学家、艺术理论家、文论家的脑际。因此,我们认为,像古典时代那种单一的、一成不变的“艺术本质”确实是难以寻找,甚至可以说是不存在的;但是,把艺术区别于其他任何事物,决定着艺术的性质状态的内在规定性还是存在的,不过这种内在规定性是多层次的,开放的,可以多角度探讨的。那么,我们就从深层审美心理的角度来探索艺术本质问题。从深层审美心理的角度来看问题,也就是从审美无意识和审美潜意识的角度来看问题。从这样的角度来看问题,我们认为似乎可以认可这样的观点,即艺术是一种审美意识形态,又是一种“实践-精神的”把握世界的方式,还是一种精神生产,也是一种反映现实的心理形式。

## 一、“实践-精神的”掌握世界方式

“实践-精神的”掌握世界方式是马克思在《〈政治经济学批判〉导言》之中提出来的。马克思说:“整体,当它在头脑中作为被思维的整体而出现时,是思维着的头脑的产物,这个头脑用它所专有的方式掌握世界,而这种方式是不同于对世界的艺术的、宗教的、实践-精神的掌握的。”<sup>[1](P271-272)</sup>其实,马克思在这里主要论述的是政治经济学的研究方法。他要把政治经济学的研究方法,即理论的掌握世界方式或科学的掌握世界方式,区别于艺术的掌握世界方式和宗教的掌握世界方式。作为西方知识的继承者和创新者,马克思关于科学研究方法的思考当然是以西方传统的认识为基础的。从古希腊亚里士多德开始,西方就把掌握世界方式分成两大类:实践的掌握方式和理论的(精神的)掌握方式。马克思所要论述的政治经济学的研究方法是一种精神的(理论的)掌握世界方式,它既不是实践

\* 收稿日期:2012-05-15

的掌握世界方式,也不是兼有实践的掌握方式和理论的(精神的)掌握方式的中间的方式,即“实践-精神的”掌握方式。那么,马克思所谓的掌握世界的方式主要应该是三大类:实践的掌握方式,理论的掌握方式,实践-精神的掌握方式。由此可见,马克思一方面继承了西方传统思想关于掌握世界方式分为实践的掌握方式和精神的(理论的)掌握方式两大类的观点,同时又创造性地提出:在传统掌握世界方式两大类之间还有一种“实践-精神的”掌握世界方式,那就是艺术的掌握世界方式和宗教的掌握世界方式。这样就更加周延而缜密地论述了政治经济学的方法。在马克思那里,实践的掌握世界方式就是人们作用于现实世界的实际感性的、对象化活动,这就是物质生产、精神生产、话语生产;精神的掌握世界方式就是人们以理论思维来掌握世界的理性意识活动;实践-精神的掌握世界方式则是兼有实践活动和精神活动的特点的中介性掌握世界的方式,这就是艺术和宗教(其中可以包含原始宗教的形式——巫术和神话)。其实,马克思在这里是要提醒政治经济学的研究者:理论思维与实践活动之间的区别是显而易见的,比较容易辨别,然而,进行政治经济学研究的方法是一种理论思维,它是一种精神的掌握世界方式,还应该与兼有“实践的”和“精神的”掌握方式特点的艺术和宗教的掌握世界方式划清界限。因此,马克思在这里所说的“实践-精神的”掌握世界方式应该是指,具有“实践”和“精神”(理论)两方面掌握世界特征的方式,也就是艺术的掌握世界方式和宗教的掌握世界方式。马克思之所以要指出这种“实践-精神的”掌握世界方式,就是为了说明,政治经济学的方法是一种精神的或理论的,即科学的掌握世界方式,它既不同于“实践的掌握世界方式”,也不同于艺术和宗教这样的“实践-精神的掌握世界方式”。

## 二、“实践-精神的”掌握世界方式与审美无意识

19世纪以前,西方美学和文论一直把文学艺术的本质视为一种认识。从柏拉图、亚里士多德开始,文艺是一种自然和现实的摹仿;文艺复兴时代文艺是一面自然和现实的“镜子”;到了18世纪末19世纪初,文艺就成为了自然和现实的“再现”;直到俄国革命民主主义美学家和文论家别林斯基和车尔尼雪夫斯基那里,文艺依然是自然和现实的

“再现”,甚至还是与科学一样的自然和现实的“再现”,只是,科学用三段论式,而文艺用形象思维。总而言之,直到19世纪中,西方美学和文论关于艺术的本质观点主要是从认识论角度得出的,最多也就是参考康德美学和文论把审美和艺术对应于情感领域的观点,认为文学艺术是一种带着情感的认识。只是到了马克思主义实践哲学和实践美学产生以后,文学艺术的本质才得到了一种本体论的把握,马克思正是超越了传统美学和文论的认识论视角,继承了康德和席勒所进行的“真、善、美——知、情、意——科学、艺术、道德”的划界意识,从哲学上把文学艺术划在了“实践-精神(理论)”的中间,得出了文学艺术是“实践-精神的掌握世界的方式”的结论。到了20世纪初,弗洛伊德的精神分析哲学和美学则进一步从无意识和审美无意识的角度颠覆了认识论的艺术本质论,把文学艺术视为无意识(本能或性欲、俄狄浦斯情结、力比多)的升华。弗洛伊德指出:“也许,就伟大的艺术作品而言,不利用精神分析学,有些方面就永远不可能被揭示出来。”<sup>[2](P114)</sup>这样,无意识和审美无意识与文学艺术本质的联系就被逐步揭开了,从而也使得探究文学艺术本质的视野大大开阔了。

艺术与无意识和审美无意识密切相关,这已经是人们所公认的事实。这首先就在于,无意识和审美无意识是文学艺术创作和欣赏的动机或内驱力。动机就是“为实现一个特定目的而行动的原因。”而文学艺术创作欣赏作为一种行动或实践,应该主要动机是审美需要。美国人本主义心理学家马斯洛认为:“动机是有层次的。最基本的是生理需要(如饥饿)、然后是安全需要、爱的需要、受尊重的需要,最高层则是自我实现和各种认知和审美的需要。只有较低的需要得到满足,才会表现出较高的需要。”<sup>[3](P675-676)</sup>这是因为人有审美需要,而且这种审美需要是在人的其他比审美需要较低的生理需要、安全需要、爱的需要、受尊重的需要、认知需要、伦理需要得到满足的情况下才表现出来,并驱使艺术家和审美者去进行文学艺术创作和欣赏的实践。从这个意义上来看,文学艺术创作和欣赏,不仅仅其本身就是一种实践,而且还必须以实践作为它的前提和基础。说得通俗一点就是,人们必须首先得吃喝住穿,进行物质生产满足了这些基本的生活需要以后才可能进行艺术的创作和欣赏。所以,文学艺术创作和欣赏是离不开实践的。作为物质生产的实践是文学艺术创作和欣赏的前提和基础,或者

说没有物质生产就不可能有文学艺术;作为精神生产的实践则是文学艺术创作和欣赏的存在方式,或者说文学艺术创作和欣赏就是一种精神生产;作为话语生产的实践是文学艺术创作和欣赏的具体操作过程,或者说文学艺术创作和欣赏就是一种制作艺术话语(艺术符号,艺术语言)的实践过程,其结果就是艺术作品。因此,从审美无意识的角度来看,文学艺术就是一种根源于实践的活动,而其本身也就是一种实践的活动。

其次,艺术与无意识的密切关系,也表现在艺术同时是一种精神(理论,思维)活动。在这个精神活动过程中,无意识和审美无意识并不是表现为一种从感知到思维的精神活动,而是表现为一种从审美需要到审美目的的精神活动。也就是说,审美需要作为动机或内驱力驱使审美者或艺术家去确立审美目的,并且为实现审美目的而进行实践活动。所以,作为精神活动的文学艺术,在审美无意识层面,并不像在审美显意识层面那样,是对审美对象的认知反映,而是把审美对象作为一种审美意向性对象来确立。西方传统美学和文论,只注意到文学艺术创作和欣赏的审美显意识层面,特别是其中的理性因素,而忽视了文学艺术创作和欣赏的审美无意识层面,甚至也忽视了审美显意识层面中诸如感觉、知觉、表象、情感之类的感性因素,其结果就是把文学艺术本质限定在认识论范围和理性主义圈子内。于是,艺术就成为了自然和现实的“摹仿”、“镜子”、“再现”、“形象思维”,甚至是政治、道德之类的工具或附属品,却忽视了文学艺术创作和欣赏的意向性、审美目的性。

再次,艺术与审美无意识的密切关系还使得文学艺术被定位于实践和精神之间,成为“实践-精神的掌握世界方式”。审美无意识是在深层心理层面制约着文学艺术创作和欣赏活动的。因此,它不容易给人一种分割和分析的感觉,而是让人在整体上不知不觉地受到它的制约作用,因此,审美无意识既规定了文学艺术创作和欣赏活动的实践性,也规定了文学艺术创作和欣赏活动的精神性。换句话说,审美无意识一方面以审美需要规定着审美动机,驱动着艺术家和审美者以实践行为去实现审美目的;另一方面,审美无意识也使得艺术家和审美者的不同意识水平的审美意识指向审美对象,进行着意向性的知(认识)、情(情感)、意(意志)的审美心理活动;尽管审美无意识的这种对文学艺术创作和欣赏的制约作用往往是艺术家和审美者意识不

到的,自动化的,但是,审美无意识的活动已经在艺术家和审美者的千百次的审美实践和艺术实践之中形成了比较固定的条件反射的神经联系,从而形成了一定的动力定型,“动力定型的形成使大脑皮质活动容易化与自动化,动作和行为更加迅速和精确”<sup>[4](P96)</sup>,所以审美者和艺术家在审美活动和艺术活动之中,并不会无意识地先进行实践活动然后再进行精神活动,或者相反,而是实践活动和精神活动几乎是同时进行的,这样才会有马克思所谓的“实践-精神的掌握方式”的表述。这里的连接号“-”是不能省略的,它表征着实践活动和精神活动是同时进行的,浑然一体的。

### 三、“实践-精神的”掌握世界方式与审美潜意识

艺术的本质与审美潜意识的密切关系,比起艺术本质与审美无意识的关系更加毋庸置疑,更加不可分割,艺术创作和艺术欣赏之中经常出现的直觉、灵感、天才等实质上都与审美潜意识密不可分。审美潜意识不仅仅是一种过去审美经验的记忆储存,它也是一种巨大的实践力量和实践创造。瑞士分析心理学家卡尔·荣格在《人类及其象征》在他所写的“潜意识研究”一章之中就明确指出:“潜意识不只是存储过去的事情,而且充满未来精神状态和观念的萌芽,这一发现使我达到了自己在心理学上的新的深度。对此,出现许多有争议的讨论。但事实是,除了久远的有意识的过去记忆之外,完全新的思想和创造性观念——以前从没意识到的思想和观念——也能从潜意识中表现出来。它们从心灵的黑暗深处成长起来,就象一朵荷花一样,并形成潜在精神的最重要部分。”他举例说明了这一点:“我们在日常生活中能发现这些。有时左右为难的问题被最惊人的新方法解决了;许多艺术家、哲学家、甚至科学家把许多最佳观念归功于从潜意识中忽然出现的灵感。能占有这丰富材料,并有效地转化运用到哲学、文学、音乐或科学发现上的能力,就是一般称为天才的标志之一。”<sup>[5](P19)</sup>唐代画家张璪关于绘画艺术的本质说过一句经典话语:“外师造化,中得心源。”<sup>[6](P281)</sup>这句话指明了:绘画艺术并不仅仅是对外在大自然的描摹写生,也是画家内在心灵的流溢喷涌,艺术不仅有现实生活的根源,也有内心世界的源泉,而这个内在心灵世界之中审美潜意识就是一块文学艺术的福地、圣地、沃

土、泉源。在审美潜意识之中,不仅可以长出一朵朵如荷花一样的文学艺术奇葩,而且还可以产生出一股股点石成金的文学艺术创造力量。德国符号哲学家、美学家恩斯特·卡西尔也指出过:“艺术则是另一种更深刻意义上的构造和创造活动。”为什么呢?“因为艺术家把事物的坚硬原料熔化在他的想象力中,而这种过程的结果就是发现了一个诗的、音乐的、或造型的形式的新世界。”<sup>[7](P209)</sup>在这个把事物的坚硬原料熔化在艺术家的想象力之中的“实践-精神的”活动过程中,这个“想象力”的活动实际上有极大的一部分是审美潜意识中的活动,也就是审美者和艺术家把外在对象世界转化为自己的审美潜意识中的审美内在表象世界,然后把审美内在表象世界的各种表象按照不同的审美图式(审美形式图式,审美观念图式,审美范畴图式,审美理想图式等)进行分门别类,整理规范,并且与审美潜意识中已有的审美意象相互作用,从而重新组合成为新的审美意象;这个过程还得外在化为一种艺术的表达过程,这就是所谓的物态化的实践活动过程。因此,从审美潜意识的角度来看,文学艺术创作和欣赏同样是一种兼有实践活动和精神活动的掌握世界方式,而且其中的实践与精神也是一个浑然一体的整体。

审美潜意识在文学艺术创作和欣赏之中发挥作用,往往是不自觉的,非理性的,更多地是依靠条件反射固定化所形成的动力定型。“人的生活习惯与技能、技巧等,也是动力定型的表现。”<sup>[4](P96)</sup>正是这种动力定型的神经机制使得审美者和艺术家在长期的艺术实践和审美实践中积累而成的审美潜意识在文学艺术创作和欣赏之中形成了许多个性化和共性的审美习惯、艺术技能、艺术技巧。这些审美习惯、艺术技能、艺术技巧,一方面使得文学艺术创作和欣赏容易化和自动化,另一方面也把文学艺术的实践活动和精神活动融为一体,形成“实践-精神的掌握世界方式”。比如:“音乐,不论是简单的民歌还是复杂的电子音乐,都是观念性的,并诉诸听觉。”<sup>[3](P115)</sup>这是音乐艺术的“精神的掌握世界方式”的一面,同时,音乐与戏剧、舞蹈等其他表演艺术一样,还有一个二度创作,所以它必然具有“实践的掌握世界方式”,要依靠身体、乐器、道具等实际地创造出一个物态化的艺术天地。这两种掌握世界方式,在这些表演艺术之中,往往是浑然一体的,音乐的观念性、感觉性是依靠歌喉、乐器的表演实践实现的,同样相反的,音乐的实践性、情感性

是依靠乐谱所规定的乐音的节奏、旋律、调式、音色、音高等观念性、感觉性构想实现的。一个作曲家在创作一首歌曲或乐曲时,他不仅仅是把审美潜意识中所贮存的音乐记忆表象回忆起来,而是要同时以哼唱或某种乐器弹奏的形式把审美潜意识的审美表象记忆按照一定的审美范畴图式、审美形式图式、审美观念图式、审美理想图式组织起来,以形成自己的音乐的审美意象和审美意象世界。而一个歌唱家或一个演奏家(钢琴演奏家,二胡演奏家等)同样是按照一定的乐谱,同时把审美潜意识中的审美表象记忆按照乐谱所规定的审美形式图式、审美范畴图式、审美观念图式、审美理想图式再创造出自己的歌曲或乐器的审美意象和审美意象世界,并通过自己的演唱或演奏实际地表现出来,显现出来。一个审美欣赏者在听一首歌曲或乐曲时,虽然并不会像歌唱家、演奏家那样直接实现“实践-精神的掌握世界方式”,但是往往会有一种德国移情学派美学家谷鲁斯所谓的“内幕仿”动作实践,或者跟着歌唱家默唱,或者轻声哼唱,甚至会情不自禁地跟着唱起来,所以,现代流行歌曲演唱会上歌唱者往往会利用欣赏者的这种“内幕仿”移情实践活动来掀起演唱会的互动性高潮。这一切似乎都是作曲家、歌唱家、演奏家、欣赏者的长期审美实践和艺术实践所形成的动力定型神经机制所保证的“实践-精神的掌握世界方式”。其中的审美习惯、艺术技能、艺术技巧都可以说是“实践-精神的掌握世界方式”的具体表现。这种现象与诗歌等文学的创作和欣赏中的状况也是息息相通和殊途同归的。一个诗人在创作一首诗的时候,自始至终并非都是有意识的活动,往往有许多时候是处于审美潜意识的自动化状态,尤其是在具体的审美对象激活了自己的审美潜意识的审美内在表象记忆材料以后,韵脚、字数、分行、句式等审美形式图式,优美或崇高、幽默或滑稽、悲剧性或喜剧性、美或丑等审美范畴图式,关于各种审美现象的看法和观点的审美观念图式,关于最高形态的审美境界追求等审美理想图式,诸如此类的审美图式的具体运作,往往是不自觉的,直觉性的,非理性的,习惯性的,也就是审美潜意识的运作方式;特别是像诗人在写某种格律诗的时候,诗人就会从第一句的平仄、字数、韵脚,自动化地按照这种格律诗的审美形式图式,来进行一种直觉性的、习惯性的选择机制,从而仿佛是一挥而就地完成了诗的创作。这就是为什么会出现“李白斗酒诗百篇”形象的原因之所在。李白长期的社

会实践、生活实践、诗歌创作实践使他在审美潜意识之中不仅形成了十分丰富的审美内在表象世界,而且也积累了各种审美形式图式、审美范畴图式、审美观念图式、审美理想图式,也有形形色色的审美意象贮存,这样他就可能在一种“醉”的状态中通过直觉方式的联想想象把审美潜意识的这一切调动起来,重新组合成为新的审美意象和审美意象世界,创造出诗歌作品。这个过程是一定的动力定型所制约的自动化、自觉化、灵感化的过程,所以看似非常容易,自动展现,不期而至,仿佛是神助之魔力和仙法所致,所以,人们称李白为“诗仙”。其实,诗人李白是把诗视为自己的生命,一生之中不断以生命的体验反反复复不断进行各种各样的诗歌创作实践,包括学习传统诗歌的优秀作品的实践。正因为如此,民间流传的励志助学故事“铁杵磨成针”被附着在李白的身上,也许并不是完全凭空捏造,而是有一定的事实依据。正是在这样的刻苦实践过程中,李白的审美潜意识就把他的诗歌的观念性贮存与实践性贮存熔化在一起,使得他的诗歌创作活动成为了“实践-精神的掌握世界方式”。人们对于诗歌欣赏的体会也可以证实文学是一种“实践-精神的掌握世界方式”。人们曾经总结了欣赏诗歌的经验说过:“熟读唐诗三百首,不会作诗也会吟。”朗读诗歌的过程实际上就是一个“实践-精神的”活动过程。在这种活动过程中,正是由于长期的朗读实践活动,在人们的审美潜意识中形成了“实践-精神的”活动模式,才可能在从前诗歌欣赏的实践基础上积累沉淀关于诗歌的审美习惯、艺术技能、艺术技巧,从而为诗歌创作做好了准备。这就更加有力地证明了文学艺术是一种“实践-精神的掌握世界方式”。其他类似的文学艺术种类还有许多。比如

雕塑艺术,雕塑家的构思要成为大理石雕塑中的形象显现,就不仅是一个认知的过程,更加是一个具体操作的实践过程;而这个实践过程主要是一个雕刻家的审美潜意识的具体表现;虽然在整体构思上肯定是有意识的,自觉的,理性的,但在许多细节的雕琢中却往往是下意识的,非意识的。舞蹈艺术中的舞蹈家的身体及其动态流程,也并不完全是一个刻意设计、理性构想的过程,许多华彩的体态、动作、细节往往是长期舞蹈实践所积淀的审美习惯、艺术技能、艺术技巧的自然流露,宛如清水出芙蓉,自然而天成,也就是审美潜意识的自然显现。因此,审美潜意识的这种“实践-精神的”积累和沉淀,恰恰证实了文学艺术在本质上就是一种“实践-精神的掌握世界方式”。

#### 参考文献:

- [1] 北京师范大学中文系文艺理论教研室. 文艺理论学习参考资料:下[M]. 沈阳:春风文艺出版社,1982.
- [2] [奥地利]西格蒙德·弗洛伊德. 弗洛伊德论美文选[M]. 张唤民,陈伟奇,译,袁小龙,校. 上海:知识出版社,1987.
- [3] 简明不列颠百科全书:第2卷[M]. 北京:中国大百科全书出版社,1985.
- [4] 杨清. 简明心理学辞典[M]. 长春:吉林人民出版社,1985.
- [5] [瑞]卡尔·荣格,等. 人类及其象征[M]. 张举文,荣文库,译,陆梁,校. 沈阳:辽宁教育出版社,1988.
- [6] 北京大学哲学系美学教研室. 中国美学史资料选编:上册[M]. 北京:中华书局,1980.
- [7] [德]恩斯特·卡西尔. 人论[M]. 甘阳,译. 上海:上海译文出版社,1985.

(责任编辑:栗世来)

## Deep-going Aesthetic Psychology and Art Nature: “Practical and Spiritual Mastering Way”

ZHANG Yu-neng<sup>1,2</sup>

(1. School of Literature and Media, Yulin Normal University, Guangxi, Yulin 537000, China; ;2. College of Chinese Language and Literature, Central China Normal University, Hubei, Wuhan 430079, China)

**Abstract:** Deep-going aesthetic psychology has deep effects on the realization of art nature. Aesthetic unconsciousness and aesthetic sub-consciousness that formed in the course of long-term social practice have made human gradually understand; the aesthetic ideology property of art, the “practical-spiritual grasping way” of art, the production property of art, and the real reflection property of art. These all have obtained reflection actually in Marxist aesthetic thoughts.

**Key words:** deep-going aesthetic psychology; art nature; “practical and spiritual mastering way”