

谈“自我表现”的不同逻辑范畴

黎山 晓

文艺创作中的“自我表现”问题，许多同志进行过有益的探讨。但不同意见的交锋往往没有遵守同一律，因而影响了讨论的深入。本文试就“自我表现”的不同逻辑范畴，谈一些看法。

—

从艺术的反映方式来看，所谓“自我表现”就是偏重于主观的抒发，偏重于内心世界的直接坦露，而这和偏重于客观描写的“再现”是不同的。于是就有了“表现”和“再现”孰为优劣之争。表现派说，现代社会的发展，提高了人的主体地位，所以文艺应该立足于内在世界的表现。再现派则搬出歌德的名言：“一切倒退和衰亡的时代都是主观的，与此相反，一切前进上升的时代都有一种客观的倾向”^①，以此作为立论的基础。其实，双方都只看到问题的一面，并且将其绝对化了。

无论是“表现”还是“再现”，都是反映社会生活的方式，不过是角度不同、重点不同而已。以表现人物内在世界而论，“表现”固然可以大逞其能，“再现”也可曲尽其妙。我国古典名著《三国演义》、《水浒》、《红楼梦》，侧重运用再现的写法，生动地表现了人物的内心世界，不就是有力的例证吗。至于所谓主要运用表现方式侧重主观抒发的作品，就是倒退和衰亡的象征，此说如能成立，那么对屈原的《离骚》、郭沫若的《女神》那样直接、强烈地表现诗人赤子之心的作品，又作何论呢？这里想引用黑格尔的一段话：“每一方只有在它与另一方的联系中才能获得它自己的〔本质〕规定，此一方只有反映另一方，才能反映自己。另一方也是如此；所以，每一方都是它自己的对方的对方。”^②“表现”和“再现”的关系也是如此。“再现”虽然偏重于现实生活的客观描写，但同样可以表现人的精神世界。因为客观现实生活是以人为主体的生活，是在人的活动之中的生活，而人的一切活动无不是在人的意识指导和心理影响之下进行的，所以对现实生活的客观描写，必然要以这种那种方式表现出人的精神世界来。“表现”虽然偏重于主观的抒发，但仍是现实生活曲折的再现。因为人的意识和心理在本质上是社会的产物，所以任何内心世界隐秘的表现，都可在现实生活的土壤中找到对应的根源。由此可见，“再现”和“表现”是一种相互联系和相互反映的对应关系。只有在这种关系中，二者才能存在，才能获得自己独特的价值。因此，从一定的意义说来，“再现”的生命力就在于表现，“表现”的生命力就在于再现。如果“再现”完全囿于再现，“表现”完全囿于表现，不向自己对立的一方转化，那么“再现”就易走向机械唯物论的胡同，而“表现”则易陷入唯心主义的泥沼。

二

关于“自我表现”的讨论，有的是在个人和社会的关系范畴中进行的。这里有值得注意的两种偏向：一是反对文艺反映社会的潮流和时代的趋势，热衷于咀嚼一己之悲欢，鼓吹表现纯粹的自我；二是认为不论什么自我表现都是脱离社会生活的创作，因而不加分析地一概加以否定。如果说前一种偏向认为自我不受社会关系的规定和社会属性的制约，个人可以脱离社会的话，那么后一种偏向则认为社会关系和社会属性不凝聚、不体现于自我之中，社会可以脱离个人，这两种偏向虽然表面看来针锋相对，但在实际上是从不同方面对个人和社会的统一关系加以歪曲和割裂。

针对自我脱离社会的偏向，我们要求作家深入人民群众的生活，深入四化建设的洪流，将个人和社会、小我和大我正确地结合起来。针对否定自我作用的倾向，我们要求作家将外在的要求转化为内在的自由，将社会的需要转化为个人的欲望。要做到这一点，决非易事。如果生活的召唤没有变成心灵的火焰，能通过自我去反映群众的心愿吗？时代的波涛没有变成胸中的浪花，能通过自我去反映历史的足音吗？我们一些描写社会主义新人的作品之所以不能令人满意，一个相当重要的原因，就是没有通过实践活动将表现新人、赞美新人，作为自我的内在要求，作为激动不已无法压抑的自我情感的要求，而只是作为外在任务去勉强完成，这样他就不能也不敢通过自我去表现所要表现的东西。于是，只好从自我之外的原则出发，从直感之外的概念出发去进行创作，这似是一条捷径，但实是一条绝路。

一个对社会主义事业负责的作家，既不要将自我蜷缩在与世隔绝的蜗牛壳里，也不要盲目地否定自我，而要在生活实践和艺术实践中，不断发展自我、充实自我、改革自我和提高自我，通过自我去表现社会，通过小我去表现大我，正确处理好个人和社会的关系。

三

在本体论和认识论的范畴内对“自我表现”进行探讨，也许更是必要的。这里也有不同的意见。一种观点认为，自我就是一切，自我就是创作的本原。因此作家根本用不着深入生活，而只要从自我出发去创作就行了。这种自我实际上和德国唯心主义哲学家费希特的“纯粹自我”并无多大区别。费希特哲学中的“自我”是所谓认识的本质，而把不依赖于“自我”的一切客观事物视为依赖于“自我”而存在的“非我”，这就是“自我设定非我”即主观创造客观的公式。我们有些作者虽在理论上没有提出这种主观唯心主义的观点，但他们凭空杜撰，任意编造，能说与费希特的哲学无关吗？从唯物主义的本体论看来，包括作家在内的人的一切意识和心理都是第二性的东西，都是客观存在的反映。创作的本原、创作的最终源泉只能是客观的、社会的现实生活，而不可能是其他的东西。在这个问题上我们坚持唯物主义，就一定要坚持深入生活，深入群众，努力和时代和人民取得一致，反对从主观出发进行创作的唯心主义本体论。

和上述观点相反，有些同志承认社会生活是创作的本原，坚持了唯物主义本体论，但在认识论上却陷入了否认主体能动性、自我能动性的机械唯物论。在他们看来，创作是客观生活单向的、直接的反映。客观生活反映到头脑中来，不过是量的多少差异和位置的简单移动罢了。

创作作为主观见之于客观，主体作用于客体的一种实践活动，就不仅是反映客体，也同

则是反映主体的一种双向的反映活动。罗曼·罗兰在罗马城郊的霞尼古勒山上，直观到克利斯朵夫这个人物从地平线上涌现出来；阿Q的形象在鲁迅的头脑中活跃了好几年，这都不是从客体单向反映出来的，而是主客体相互作用的结果。我国古代文论对创作中的主客体的统一作过很好的表述，创作的想象是“神与物游”、“思与境偕”，艺术的意境是情景交融、虚实相生。那种认为创作仅是反映客体的观点，不但不符合创作的普遍规律，也是与我们民族的美学思想相背离的。

创作既不是对客体的单向反映，也不是直接的反映。客观生活进入创作之中，必须经过主体的中介，自我的中介。瑞士心理学家皮亚杰认为，一定的刺激(S)经过主体同化(A)于认识结构(T)之后，主体才能作出反应(R)。这就是 $S \rightarrow A \rightarrow T \rightarrow R$ 的公式。这和行为主义心理学否认主体认识结构重要性的 $S \rightarrow R$ 的公式是有显著不同的。皮亚杰认为，主体只有依靠自身的认识结构才能接受和改造外界刺激，因此反映不是直接的，而是间接的。外界信息既然只有通过主体结构才能为主体所接受，那么主体所接受的外界信息就已是经过选择、加工和改造过的信息，主体所反映的客体也就不是纯客观的东西了。马克思说：“正象人的对象不是直接呈现出来的自然对象一样，直接地客观存在着的人的感觉，也不是人的感性、人的对象性。”^③这是说，主体所反映的对象，已不是生活中以本来面目出现的客观对象，而对客观对象直线地、机械地、简单地摹写的感觉，也不是人在其感性实践中所产生的感觉。列宁也说过：“我们表象的对象和我们的表象有区别，自在之物和为我之物有区别。”^④这个区别主要在于，后者是在实践中为主体所改造，打上了自我的印记，显示出“对象性的本质力量的主体性”^⑤的东西。所以，客体和客观事物的概念是不同的。只有进入主体实践和认识领域的客观事物，只有渗透有主体本质力量的客观事物，才是主体的客体。无论客体和主体，都是对象性的存在物，其中一方只有通过另一方才能显示自己的本质规定性。因此不仅没有无客体的主体，也没有无主体的客体。如果将客体和客观事物等同起来，那就等于承认了有无主体的客体，从而也就否认了实践的作用，否认了实践中主体的能动作用。

没有经过主体改造，没有打上自我印记的事物，不能成为人的对象、人的客体，同样也不能成为创作的对象、创作的客体。有一种观点认为，客观的社会生活都是创作的对象和客体，这从作家群体的主体来说，是可以的，是符合唯物论的。但从作家个体的主体来说，就不能这样说了。没有经过自己的实践，没有经过自己的观察、感受、分析和体验的生活，没有经过自己的个性过滤，没有灌注自己情感和理想的生活，怎能说是自己创作的对象、创作的客体呢？解放初期，有些同志提出的“赶任务”的口号，就正是将客观事物和客体等同起来的机械唯物论的突出表现。为什么这样说呢？第一，它否认了主体在创作实践中的主导作用，认为创作仅是客体单向作用的结果，因而任何生活、任何事物都可成为作家的描写对象。第二，它认为意识对客体的反映是直线的，可以一拍即合，一次完成，因而要求作家尽量去“赶”，拼命去“赶”。

我们批评创作上的机械唯物论，就是要在坚持深入生活，坚持唯物主义本体论的基础上充分发挥主体的能动作用。前面说过，客观事物只有通过主体结构的改造之后，主体才能对其作出反应。从创作而言，只有当物质的客体(客观生活现象)通过主体结构的改造变为观念的客体(心理现象)之后，才能为主体所感受所把握。这正如法国一位著名心理学家瓦龙所说的，外部刺激只有转化为内部刺激之后，才能为人所接受。所以人直接反映的就不是外部刺激而是内部刺激。创作直接描写的对象也是如此。苏轼说：“画竹先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者。”^⑥画家直接所画的并不是身外之竹，而是胸中之竹；作家直接描写的

对象也不是外在的生活，而是内心的意象。曲折地反映客观生活的内心意象的形成，并不是一件很容易的事情。如果生活实践不广不深，那是难以作到的。写过不少有名作品的青年作家冯骥才，一九七九年到战火方熄的云南边境深入生活，听到和见到许多催人泪下的细节和故事，一时产生了创作冲动，但是他说：“怎么也汇涌不出一个可以牢牢抓住的人物形象，或是可以信笔挥洒的题材。我还听到几个十分完整的故事，却始终变不成文学作品。”^⑦冯骥才同志的可贵之处是，外在的客观生活如果没有变为自己的东西，变为内心意象，他是决不肯动笔的。内心意象的形成既然如此之难，许多作家都为它付出了长期的心血。屠格涅夫创作《父与子》时，他以主人公巴扎洛夫的口吻写了近两年日记，为的是形成清晰的内心意象。《红旗谱》、《青春之歌》的创作过程也表明，作者为了同样的目的进行过长期的准备。由此可见，作家直接描写自己的内心意象，比那种直接描写外在物象的机械唯物论的创作，下的功夫要深得多。

作者直接描写的虽是自己的内心意象，虽是自己心中的东西，但决不是想怎么写就怎么写的主观随意性。这首先要受到客观现实生活的制约，因为这是作家的一切心理现象包括内心意象产生的本原；其次要受到内心意象本身发展规律的制约。内心意象既是作家精神活动的直接产物，又有不依作家主观意志为转移的客观性。安娜形象内涵的变化，美谛克结局的修改，即是例证；第三还要受到作家主体结构的制约。列宁说：“人的实践经过千百次的重复，它在人的意识中以逻辑的格固定下来。”^⑧这种有其巩固性的逻辑上的格，就是在实践中形成的主体结构的规定性。同样描写日本的樱花，而又同在部队的熔炉里锤炼过的刘白羽和杨朔，一个作品如火焰燃烧，闪出一幅壮丽的图画，另一个则如春融残雪，溢出一股清新、隽永的诗意。这种迥然相异的风格就是与主体结构不同的规定性相关的。当然，创作既有其上述几方面的受动性，又有其能动性，但主体的能动性是在受动性的基础上形成的。主体的自由，自我的实现，不是不受约束，而是对客观必然性（客观生活、描写对象和主体结构都有其客观必然性）的认识和支配。

作家直接描写的只能是自己的内心意象，从这个意义上来说，创作理所当然地是自我表现。这不是自我的某一部分的表现，而是全部的自我、整体的自我的表现。作家对于意象的孕育，倾注的是全部的情感、全部的心血，在主客体实践关系和认识关系的基础上突出表现了二者之间的价值关系，突出表现了主体对客体的感受、体验和评价。所以创作是在再现客观生活的基础上，突出主体的自我表现。而创作上的机械唯物论认为创作只是生活单向的、直接的反映（实质是对生活机械的摹拟和皮相的再现），这就不仅否定了主客体之间的实践关系，而且否定了二者之间的价值关系，创作也就不需要灌注作家的情感和心血，不用什么自我表现了。

我们强调主体结构和自我表现在创作中的作用，目的并不是为了表现自我，而是为了反映客观生活。现在的问题在于，通过什么途径反映客观生活，更符合客观生活的真实，更符合客观生活感性真实和本质真实的统一呢？机械唯物论认为，表现自我就会通向唯心主义，因此反映生活只能是单向的、直接的、只能根据一种尺度即外在事物的尺度来写。实践已经证明，单纯根据外在尺度来写，无论是歌颂或暴露，往往把片面当全体，把现象当本质，因而就极易产生唯心主义。以前有些作品写新人，写得无时不轩昂，无处不崇高，没有任何旧意识的斑点、旧传统的碎影，这样把部分（即使是很重要的部分）当整体，必然使形象失真。有些作品反映我们社会的不正之风和不良风尚，就其部分现象而言，不能说是不真实的，但对生活本质的概括也是失真的。上述问题产生的认识论根源，就是作者只凭着局部的、表面的直观印象来写，因而难以避免从机械唯物主义走向唯心主义。创作上的机械唯物主义在生活

（下转 128 页）

从抽象到具体、充实的上升过程。

在近代部分,《简史》指出,康德在“先验逻辑”中所提出的问题,如逻辑形式和内容的统一问题,形式逻辑的局限性问题等,对于研究辩证逻辑具有积极的启发作用;康德关于理性能动性的理解体现出有关概念辩证法思想;康德对判断和范畴按量、质、关系、模态分类的分类表(四组12项)以及他的二律背反理论,都体现出他的辩证法倾向,这对后来的(首先是在黑格尔那里)辩证逻辑的理论发展发生了重大影响。

关于黑格尔,作者指出,他对逻辑学的“改造”是划时代的,他创建了唯心主义辩证逻辑的第一个严整的体系。诚然,这个体系在存在与思维的关系问题是颠倒的,但其中始终贯穿着辩证法、认识论和逻辑三者同一的思想。黑格尔特别提出矛盾是思维发展的动力,辩证思维形式必须是有活生生内容的形式,必须遵循从抽象上升到具体、逻辑与历史统一等等。这些都为辩证逻辑提供了“合理内核”。作者还对黑格尔的逻辑范畴体系和有关概念、判断、

推理以及逻辑方法的辩证观点作了全面的概括评介。黑格尔的范畴体系原是晦涩难懂的,作者却用比较朴实明快的语言作出了通俗而基本不失真的解释,可见作者的研究工作是很有特色的,也是实有成效的。

在论及现代的部分里,作者正确地把狄慈根看作从黑格尔到马克思主义辩证逻辑的中间环节。工人哲学家狄慈根通过独立的劳动,发现并研究了唯物主义辩证逻辑的许多问题,尽管有时表述得不够确切并显得零散,但他的思想确实是值得重视的。由于大家对马克思主义辩证逻辑的内容比较熟悉,所以作者在最后这部分只作了相对简略的考察。

《简史》也存在某些不足之处。我认为,有关古印度辩证法学说的史实相对地显得有些单薄,而“佛学”中丰富的辩证思维素材未被充分利用;对严复、章炳麟“辩证思维”的分析似乎也不够有力。另外,还有些观点尚待进一步弄清。但是整个说来,《简史》确是一部具有开拓性和富有启发性的教学参考书,值得一读。

(上接78页)

实践和艺术实践的过程中,最终往往是难以坚持唯物主义的。

我们要求在忠于生活、坚持唯物主义本体论的基础上,通过主体结构,通过自我的感受、体验、想象和理解去反映客观生活,倒有可能堵塞创作上的唯心主义道路。因为这种反映将客观事物的外尺度和创作主体的内在尺变统一起来,因而有可能在个人和社会、现实和历史、局部和整体、感性和理性的结合上把握客观生活,更切近其固有的真实性。两种尺度的结合,就是主体和客体的结合,同时也是表现和再现的结合。文艺创作从其间接性来说,是客观生活的再现;而从其直接性来说,则是创作主体的自我表现。创作不是象镜子一样地去摄照对象的,谁想绕开自我表现的中介直接地、单向地反映客观生活,就不能不陷入机械唯物论;当然,否认再现客观生活,自我表现也将不可避免地走向唯心主义。

以上仅从三个方面谈了对“自我表现”不同逻辑范畴的理解。此外应从文艺思潮的发展和创作方法的演变来加以论述,并且还指出不同逻辑范畴“自我表现”的内在联系。本文因限于篇幅无法涉及,但提请注意这一些是有必要的。

注释:

- ① 《歌德谈话录》,人民文学出版社1982年版,第97页。
- ② 《小逻辑》,商务印书馆1980年版,第254—255页。
- ③⑤ 《马克思恩格斯全集》第42卷,第169、167页。
- ④ 《列宁选集》第2卷,第117页。
- ⑥ 转引自《中国美学史资料连编》下册,中华书局1981年版,第39页。
- ⑦ 冯骥才:《创作的体验》,《文艺研究》1983年第2期。
- ⑧ 《列宁全集》第38卷,第233页。