

形态变迁与视角转换

——新时期以来的文艺心理学学科建设

赵言领

内容提要 20世纪80年代初,文艺心理学学科得以重建,在之后的二三十年里得到了极大的发展,先后形成了科学主义、人本主义和审美主义三种主要学科形态,丰富深化了学界对文学性质的认识。到了90年代,由于遭遇范式危机,文艺心理学研究走向衰落,但同时产生了“向外转”的新路向,表现在以审美心理为主要中介重建文学与外部世界的联系,形成了社会学、生态学等研究转向,不仅克服了自身缺陷,还孕育着新的理论生长点,并将对文化研究提供方法论启示。

关键词 新时期;文艺心理学;科学主义;人本主义;审美主义

1936年,朱光潜的《文艺心理学》正式出版,一般认为这标志着中国文艺心理学学科的正式形成。在这之后,文艺心理学经历了近半个世纪的学术断层,直到改革开放时代学科才得以重建。在几代学者的共同努力下,文艺心理学迅速形成蔚为壮观的研究局面,作为中国当代文艺学领域内思想最为活跃、成果最为丰硕、成绩最为显著、影响最为深远的-一个重要方面,在中国当代文论史上留下了浓墨重彩的一笔。虽然从90年代中后期开始,文艺心理学研究陡然衰落,整体淡出了人们的视野,但经过20余年的冷却与沉淀,新时期文艺心理学已然成为学术史研究的理想对象。其中,对新时期以来文艺心理学学科形态、研究范式的嬗变过程和发展趋向展开研究,梳理其从重生到繁荣再归于平淡的演化脉络,在此基础上重新审视它的学术价值和历史贡献,相信对于中国当下的文论建设具有重要的理论和现实意义。

一 科学主义的文艺心理学

在文艺心理学的研究方法上,一直存在着科学主义和人本主义两种思路。最早的文艺心理学即费希纳的实验美学,它严格按照自然科学的实证方法

来研究,而之后出现的弗洛伊德文艺心理学则采用人文科学的定性研究。深受克罗齐影响的朱光潜在其《文艺心理学》(1936)中主要采取人本主义研究思路,而改革开放初率先开启了文艺心理学重建的金开诚,在方法论上却倾向科学主义,并且推动形成了新时期文艺心理学的第一种学科形态^[1]。

金开诚文艺心理学的科学主义倾向首先表现在“自觉表象运动”的核心命题的提出。金开诚发现表象具备“既有一定程度的概括、又有一定程度的形象的性质”^[2],于是认定表象才是作家艺术家创作的原材料,探讨文艺创作规律必须从表象开始。这样,表象成为金开诚文艺心理学的逻辑起点。然而,这个逻辑起点显然是来自认知心理学的,所有围绕它的理论探讨难免带有科学主义色彩。金开诚还提出“从大脑说起”的关键命题:“文艺心理学是研究文学艺术创作和欣赏中的心理活动的科学。在人类的一切心理活动中,大脑作为中枢神经系统中的关键部分显然要起极为重要的作用。因此谈文艺心理学也需要从大脑说起。”^[3]这里文艺心理学被界定为一门研究心理活动的“科学”,且心理活动与大脑等中枢神经系统紧密相关,于是金开诚在对文艺现象进行阐释的时候,常常先将其还原为一般心理过程,再还原为生理机制,以使文艺心理

学更为“科学”。

金开诚作为新时期文艺心理学的开创者所受评价并不高,主要原因是他对传统反映论和旧的认识论文学观的坚守^[4]。在新潮文论风起云涌的新时期,金开诚难免显得有些过时的文艺观念严重限制其文艺心理学的理论价值,但文艺审美活动确实无法剔除认知和生理因素,要对此予以科学的说明,引进认知心理学和生理心理学是必要的。于是在金开诚的影响和带动下,科学主义的文艺心理学研究形成风潮,涌现了一批厚实且扎实的研究成果。其中,许明的《美的认知结构》(1993)提出美的认知是大脑特殊的信息处理系统,是一个由美的观念逻辑系统(包括美的初级感知、意象加工和观念建构)、美感动机系统、美感反应系统和美的客体系统构成的四维思维结构。汪济生的《系统进化论美学观》(1987)则尝试运用系统论、生理学、心理学和生物进化论解开人类美感的奥秘,探讨美感的生理心理进化基础和运行机制。

进入新世纪,科学主义文艺心理学仍在发展。李志宏多年来致力于创建“认知美学”理论,后来形成《认知美学原理》(2011)一书。李志宏主张运用现代认知科学的最新成果,对人类审美活动的性质、特征等问题做出以科学实证材料为根基的阐释。他提出的“形式知觉力”“形式知觉模式”等概念,另辟蹊径地解释了审美活动的发生原理,令人耳目一新。另外,当前方兴未艾的“神经美学”是科学主义文艺心理学的最新形态,它在新的技术条件下对费希纳实验美学进行了升级,实现了认知心理学与生理心理学两个研究方向的融合统一。自从新世纪初它被引进国内,在文艺学、美学、心理学等多个学科引起高度关注,研究热度不断上升。

新时期科学主义文艺心理学的形成与朱光潜有着特殊联系。首先,朱光潜重视实验美学的研究贡献,为此在《文艺心理学》附载《近代实验美学》三篇。朱光潜还重视美感的生理基础,在该书第四章专门探讨美感与生理的关系。而在新时期的“共同美”讨论中,朱光潜第一个提出美感“往往是生理和心理交互影响的”^[5],引导学界从生理基础的视角对共同美现象进行科学的研究。不过,在朱光潜这里还未形成有意识的科学主义研究方向。李

泽厚则是科学主义文艺心理学的自觉倡导者。他早在1979年就指出:“美感作为心理科学的研究对象,将在未来世界中占有极为重要的地位,它大概是某种具有多个常数和变数的复杂的数学方程式。”^[6]他后来还提出审美心理学的研究目的就是“从真正实证科学的途径来具体揭示我们今天只能从哲学角度提出的文化心理结构、心理本体、情感本体等问题”^[7]。另外,李泽厚提出“内在自然的人化”“感官的人化”“情欲的人化”等重要命题,揭示了人类通过对动物性的生理感官、生理情欲进行“人化”的塑造从而获得审美能力的过程,突出了生物、生理基础在审美活动中的关键作用,这虽然仍属于哲学角度的思考,但对走向以实证科学为方法的美学研究是有启示意义的。此外,思想文化领域的科学主义思潮,文艺理论界的“方法论热”,以及现代心理学、生理学、脑科学、神经科学及认知科学等相关学科的飞速发展则是新时期科学主义文艺心理学形成的外在动因。

不过,科学主义文艺心理学也存在严重的问题。首先是在研究方法上离真正的科学还有相当的距离。即使如金开诚这样对科学方法有着特殊偏爱的研究者,也仅限于借助认知心理学和生理心理学的理论对文艺审美现象进行新的阐释,不能真正开展实证研究。这方面的原因在于中国的研究者大多是文科出身,缺乏心理学的专业训练,也没有实证研究的外在条件。其次是研究者对于科学方法的局限缺乏足够的认识。人类的文艺审美活动本是极为复杂的心理现象,科学主义文艺心理学从认知或生理的层面将文艺审美活动做人为的切割,企图从一枚孤立的“切片”中探究其奥秘,这非常容易导致理论盲点和学术偏见。

二 人本主义的文艺心理学

从关键性命题表述看,金开诚的文艺心理学是科学主义倾向的,但在具体论述中偶又显现出人本主义的萌芽。比如金开诚把传统反映论的“二环论”改造成“三环论”,增加了“主观反映和加工”环节,间接承认了作家的主体地位。金开诚还认为只有“理想、信念、性格、意志、兴趣、能力、思维、

想象、感知、情感以及个人生理特点”等“主观因素”得到充分的表现，才有主客观高度统一的艺术创造，使活生生的艺术形象呈现在人们眼前^[8]。从中可见金开诚对创作者艺术个性的尊重。不过，由于金开诚的文艺心理学总体上还是坚持反映论的文艺观，所以不可能真正地走向人本主义，更不敢光明正大地承认文学的主体性，只能围绕着“主观因素”做文章。

如果说在金开诚那里作家主体性还隐藏在“主观因素”底下，那么鲁枢元则提供了作家主体性在文艺心理学上的完全证明，从而开启了新时期文艺心理学的人本主义形态。他告诉我们：“在社会生活和文艺作品之间横亘着的并不是一面什么‘镜子’，而是一个人，一个活生生、有血有肉、有思想、有感情、有意志、有创造性的人，一个为任何具备复杂物理属性的‘镜子’也远莫能比的人。”^[9]所以，必须承认作家的主体性，并且深刻地认识到作家主体在文艺创作中的核心地位和主导作用。鲁枢元把它归纳为四个主要方面：“创作冲动的勃发萌生于创作主体的需求和欲望”，“作品素材的选择受制于创作主体的兴趣和意向”，“审美意象的呈现有赖于创作主体的记忆和经验”，“作品主题的确定在很大程度上服从于创作主体的信念与理想”^[10]。

刘再复的《性格组合论》（1986）从文艺心理学角度对文学对象主体性展开论证。刘再复提出，小说发展的最高形态是“内心世界审美化”，而其中奥秘是“性格二重组合原理”：“真实的内心世界的审美化，是让文学作品的接受者看到真实的人的感情，真实的人的内心世界，看到人的内心世界中美与丑两种心理能量的互相碰击，互相转化，即看到任何一个人的内心活动都是一种矛盾状态，它的活动形式，都是一种双向逆反运动，都是一种活生生的不断变化着的二重组合运动。”^[11]刘再复提出性格二重组合原理，主要目的是通过论证人物内心世界的“复杂性”，从而树立文学对象的主体性。

吕俊华的《艺术创作与变态心理》（1987）从变态心理学的角度论证了文艺活动本身的人本内涵。吕俊华发现艺术创作中经常出现人我不分、物

我一体等变态心理现象，他认为这是抒发感情的必然结果：“正如饥思食、渴思饮一样，人有情就要宣泄、抒发，否则便活不下去。这是人的生物、生理——心理要求，是普遍的自然——社会现象。而宣泄、抒发就要有点反常或变态；不反常、不变态则感情无由宣泄和抒发。变态的深浅、久暂是与感情的强度成比例的。”^[12]所以，文艺活动中的变态心理背后正是人情和人性，这也是文艺的人本属性的直接证明。

鲁枢元的学生张月在《试论文艺心理学的研究对象与范围》（1990）一文中尝试对人本主义文艺心理学进行学科体系规划，提出应确立人作为文艺心理学的总体研究对象，从“人的高位视界”寻求文艺心理学的独立地位。而人本取向的文艺心理学的研究范围主要包括文艺心理发生（群体发生和个体发生）、文学家的情感现象及精神生态、文艺作品的心理体验以及文艺作为人的意义天地等方面。

人本主义文艺心理学的理论来源主要有四：首先是李泽厚的主体论哲学。众所周知，刘再复的文学主体性理论来自李泽厚的主体论哲学，而李泽厚的人类学本体论美学提出建设人的心理本体（情感本体），更是为人本主义文艺心理学提供了哲学基础。其次是胡风的创作美学。胡风的“主观战斗精神”理论认为文学家要以强烈的主观意识突入创作对象，通过“被燃烧似的热情”把材料变为作家的血肉的一部分。鲁枢元对此有类似的表述：“文学家不但对外界事物进行了反映，同时也对客观外界事物进行了‘人化’，进行了人的审美意识化。文学作品中所反映的社会生活同时也融注进了文学家自己的心血和生命、意志和感情，这样，文学作品才具备了真正的艺术生命。”^[13]两者显然存在渊源关系。再次是弗洛伊德的精神分析学。无论是鲁枢元对作家心理世界的描绘，还是刘再复对人物性格规律的归纳，作为文学活动中的人，其内在心灵的复杂、丰富和深邃都难以超出弗洛伊德人格学说的辐射范围。至于吕俊华对变态心理因素的关注，与精神分析学有着更为直接的关系。最后是马斯洛的人本主义心理学。在阐明文艺活动的精神价值方面，马斯洛的“需求层次”理论（特别是其中的“自我实现”）和“高峰体验”理论为文艺活动的人本

内涵提供了充分的理论依据,也就成为人本主义文艺心理学的理论基点之一。另外,从思想背景看,人本主义文艺心理学与人道主义文艺思潮以及“人性论”讨论、文学“向内转”也有着极密切的关联。

80年代前中期是人本主义文艺心理学的鼎盛时期,然而在1985年之后迅速衰落,到90年代以后已经罕有回响,这可能有以下原因:第一,在确立文学的人本属性方面,人本主义文艺心理学发挥了关键的作用,但当历史使命完成,作为助推的主要工具自然就被冷落了;第二,在理论来源方面,主体论哲学、胡风创作美学、精神分析学、人本主义心理学或停止发展,或进展缓慢,无法提供新的理论启迪;第三,80年代中期兴起的文学人类学以自身极具特色的实证方法推进了文学的人本属性的研究,部分取代了人本主义文艺心理学的学术功能;第四,80年代中后期文学审美论得以确立,人道主义文艺思潮逐渐消退,无论是理论层面还是创作层面,人本主义文艺心理学都缺乏相应的支撑了。

三 审美主义的文艺心理学

考虑到文艺的审美特性,文艺心理学很多时候就是一种美学上的探讨。朱光潜的《文艺心理学》主体部分就是对美感(审美心理)的探讨,金开诚的文艺心理学命题“自觉表象运动”其实可看作对审美心理规律的科学描述,而鲁枢元、刘再复、吕俊华的“情绪记忆”“性格二重组合原理”“人我不分,物我一体”等命题也都蕴含着审美内核。本文所说的审美主义的文艺心理学主要是指80年代中后期及90年代前期对审美心理的内部机制和本体范畴的研究,涵盖审美心理学、心理美学或心理学美学的论域。

80年代中后期开始,审美心理成为文艺心理学研究的重心,成果极为丰富,研究也更趋深入和系统化。有论者把这方面成绩总结为三个方面:首先,从宏观上对审美心理的性质、特征和结构做了进一步探讨。如彭立勋在《审美经验论》(1989)中尝试运用现代系统论的成果,提出了“审美心理的整体性”原则。其次,从微观上对美感(审美经

验)产生的特殊心理机制和中介因素做了新的探索。如劳承万的《审美中介论》(1986)认为在审美客体到审美主体美感生成、定型之间,存在着一个由审美感觉、审美知觉、审美表象构成的“审美中介系统”。最后,结合艺术和审美实际,对审美心理构成要素和心理过程进行全面、具体的分析和描述。如滕守尧在《审美心理描述》(1985)中对审美经验中的四种心理要素——感知、想象、情感、理解——分别进行了具体分析,还将审美经验过程分为初始阶段、高潮阶段和效果延续阶段^[14]。

同样是在80年代中后期,审美体验开始进入文艺心理学的研究视野,作为体现美学与心理学深度融合以及文艺审美活动的心理本体的重要概念,它被反复探讨,并以此构建学科新理念。胡经之以审美体验为“文艺美学”的理论基石,他在《文艺美学》(1989)一书中指出:对文艺创造来说,要依照一定的审美理想、审美观念、审美趣味,按照美的规律,把生命中那些零散的审美体验组织起来予以概括和系统化,从而构成一种新的审美体验,并且把它固定于一种物质形式。所以,艺术作品作为物态化的审美体验,是更集中、更凝练的审美形式。王一川《审美体验论》(1992)认为,审美体验是人在亲自活动中对人类活动的理想意象的瞬间把握,这一过程伴随着紧张、剧烈的内部活动、丰富活跃的兴象和热烈欢快的情感。所以,审美体验是非常特殊的生命体验,它构成人生中意义充满的瞬间,成为艺术的灵性之源。童庆炳以“审美体验”为文艺心理学的核心概念并提出了“心理美学”的学科新理念,其主编的《现代心理美学》(1993)指出:“作为心理美学研究对象的人的审美活动和艺术活动,归根到底都是人的一种生命体验。人活在世界上总是要不断领悟世界的意义和人本身存在的意义,体验就是主体对生命意义的把握。”^[15]

从80年代末开始,审美意象在文艺学及美学领域成为关键范畴和研究热点。“意象”本是中国古典美学的一个核心概念,朱光潜对其美学内涵进行阐发,提出“美感的世界纯粹是意象世界”的重要命题,将美感与意象联结起来,使后者被赋予了新的理论内容,后来就演变成为心理美学的重要概念“审美意象”。叶朗在《现代美学体系》(1988)

中认为,艺术不是为人们提供一件有使用价值的器具,而是向人们呈现一个“完整的、意蕴内在于其中的感性世界”,即审美意象,它就是艺术的本体。胡经之的《文艺美学》在审美意象的形成机制上有重要发现,他提出和概念思维并立的“意象思维”的概念,认为审美意象就是意象思维和概念思维综合作用的产物。汪裕雄是新时期审美意象研究的集大成者,在《审美意象学》(1993)一书中把审美意象作为审美心理的基元,论及审美意象的概念、特征、生成、类型、作用等方面。

审美主义的文艺心理学在理论渊源上应与两次形象思维讨论有关。两次讨论分别发生在50年代和新时期初,讨论的问题大致相同:一、有没有形象思维?二、形象思维的本质是什么?三、形象思维与抽象(逻辑)思维的关系及其在文艺构思中的作用是什么?第一个问题最为关键,而两次讨论中形成的主流意见都认为形象思维是存在的。值得注意的是,原本被归入“形象思维”主流阵营的李泽厚,在第二次讨论时基本立场转向反对阵营。李泽厚在《形象思维再续谈》(1980)一文中提到,早在1963年他就不太认可“形象思维”这个概念:“‘形象思维’作为严格的科学术语,也许并不十分妥贴,因为并没有一种与逻辑思维相平行或独立的形象思维。”既然形象思维并不存在,那么大家正在讨论的形象思维是什么呢?李泽厚接着指出:“我理解艺术创作中的‘形象思维’……是艺术想象,是包含想象、情感、理解、感知等多种心理因素、心理功能的有机综合体,其中确乎包含有思维——理解的因素,但不能归结为、等同于思维。我也不认为它只是一种表现方式、表现方法,而认为它是区别于‘理论地掌握世界’的‘艺术地掌握’世界的方式。”^[16]李泽厚这里既把形象思维界定为一种艺术心理的复杂存在,又认为它是一种“艺术地掌握”世界的方式,所以形象思维仍是文艺的核心问题,其研究仍是非常必要的,但需要跳出原先的哲学的、认识论的知识视野,从美学的、心理学的视角去继续研究。

那么美学的、心理学的两种视角之间的关系如何呢?如果从形象思维的第一种界定出发,则应以心理学的视角为主,研究对象是审美活动中的诸种

心理因素(即美感),李泽厚后来指出,“美感问题属于心理科学范围,是审美心理学所专门研究的课题”^[17]。如果从形象思维的第二种界定出发,则应以美学(狭义上的美学,即哲学美学)的视角为主;李泽厚指出,从哲学的角度研究美感就是研究人类心理本体特别是其中的情感本体,也即“建立新感性”^[18],由于生物学、生理学、心理学的不成熟,这些问题不能从真正实证科学的途径来解决,哲学(美学)研究于是成为替代方案。大概因为这个原因,李泽厚没有对这第二种研究思路专门命名,但80年代中后期已经出现了“心理美学”的概念,如夏中义的《艺术链》(1988)明确表示以之为主要研究视角,而童庆炳及其团队则以之建立学科新理念。

从以上分析我们得出的结论是:审美主义的文艺心理学当源于对形象思维的讨论,而对形象思维的不同理解(心理学的、美学的)引出两种研究思路,导致两种学科形态的建立,即审美心理学和心理美学,这也正是审美主义文艺心理学的两个主要分支。从研究对象上看,审美心理的研究属于前者,审美体验和审美意象的研究属于后者。需要特别指出的是,这两种学科形态并不是泾渭分明的,审美心理学的研究不妨引入哲学美学的视角,如劳承万《审美中介论》的理论基点就是康德美学;而心理美学的研究也常常需要围绕着审美心理因素展开,如夏中义《艺术链》重点阐述的“文学想象”“文学灵感”既是作家创造的核心环节,又是文学活动的关键性审美心理因素。

审美主义文艺心理学的发生还与80年代兴起的文学审美论有密切的关联。作为对传统反映论的改造和超越,文学审美论侧重从内在的心理的层面探究文学的审美特性。如,童庆炳“文学审美特征论”认为,文学反映具有审美属性的生活,但这种生活内容只能来自作家对现实生活的审美体验:“文学所反映的生活是经过作家的思想、感情的灌注、留下了作家的精神个性的印记的生活……文学创作反映生活,但不是临摹生活。作家写进作品中去的生活,是经过他千百次拥抱的生活,那里面留下了他的感情、愿望、理想和思考。”^[19]钱中文、王元骧等人倡导的“审美反映论”也有类似的表述:

“我们说文学是生活的反映，并不等于说一切现实生活都无条件地可以成为作家反映的对象，只有那些曾经为作家所感动过的、体验过的东西，才能在他的记忆库存中储存下来，成为创作中艺术加工的材料。”^[20]可见，审美主义文艺心理学对审美体验的研究从文学审美论发展而来。

审美主义文艺心理学作为新时期文艺心理学的第三种形态，其研究成果之多、研究视野之广、学科理念之新、学术水准之高，远远超出了前两种形态。但是审美主义文艺心理学的风光无限也只持续了数年，到了90年代以后就逐渐衰落，研究成果数量下降，研究人员流失严重，学科发展后继无人。这其中有内在方面的原因，比如学科定位、研究方法的难题一直未能很好地解决。不管是审美心理学还是心理美学，都只是单一视角的研究，对于审美心理这种极为微妙复杂的心理现象来说，或陷入心理学研究的琐碎、片面，只见树木不见森林；或导致哲学思辨的空洞、玄虚，脱离审美实践的基础。意识到单一视角的局限，童庆炳曾提出“多种学科的综合”“多种研究方法的综合”^[21]的研究设想，但实践并不尽如人意。外在方面则是研究范式存在着阐释文学现实的困难。审美主义文艺心理学的研究范式适合于阐释以超越性的审美为主要追求的精英文学、纯文学，而到了90年代，随着通俗文艺和大众文化蓬勃兴起，精英文学、纯文学走向边缘，以文化研究为代表的文论新范式走到历史前台，而已经发展到审美主义阶段的文艺心理学必然日渐沉寂。

四 文艺心理学的“向外转”

新时期以来，文艺心理学的科学主义、人本主义、审美主义三种学科形态依次演进，与此同时学界对文学性质的认识也在逐步丰富和深化，达到了前所未有的理论高度。在这之前，主导学界的传统反映论不能科学地说明文学反映现实的心理机制，并以工具论掩抑文学的人本属性，以认识论代替文学的审美特性，所以在价值层面上既难求真，也未及善，更谈不上美。传统反映论的这些理论缺陷在新时期文艺心理学那里一一得

到了克服：科学主义文艺心理学从认知或生理的层次上揭示文学审美活动的产生基础、发生原理和运行机制；人本主义文艺心理学重点研究作家的主体作用、人物的心理世界、文学的情感内核，高度肯定了文学的精神价值和特殊功能；审美主义文艺心理学致力于寻求文学审美特性的心理证明，通过把反映论改造成体验论，把形象论发展到意象论，推动了基本文论观念从认识论向审美论的重大转变。总之，在新时期文艺心理学那里，文学既有科学定性，也有人本属性，更有审美特性，实现了在文学性质问题上的理论突破。

传统反映论之失在于以外部规律代替内部规律，只看到文学与社会、政治的外在联系，忽视了文学本质上是一种审美活动，关乎人的情感、心灵和精神境界。而新时期文艺心理学无论是科学主义、人本主义还是审美主义，都只专注文学的内部规律，这似乎又走向了另一个极端，即过于抬高了文学的自足性、自主性和自律性，一味“向内转”，削弱了文学与社会、政治的外部联系。于是在文学“再政治化”风行的90年代，文艺心理学很快沦为昨日黄花，而文化研究则风头正劲，取代了文艺心理学的位置。

不过要说文艺心理学从此退出历史舞台也不符合事实。首先，文艺心理学对文学主体、文学创作、文学接受的研究非常精深，已经成为当代文论体系的重要组成部分，并为文学审美论、文学意象论提供理论支持，深化了人们对文学性质、文学活动、文学文本的认识。文艺心理学也由于具有难以替代的知识、理论和方法价值，一直被列入文学专业课程。其次，文艺心理学作为一种常见批评方法被广泛运用于批评实践。比如钱理群在《心灵的探寻》（1988）中引入文艺心理学视角，使得鲁迅研究范式发生重要转变：作家研究从宏观转向微观，从思想转向心灵；作品研究从表层转向深层，从形象转向意象；学术范式从“学话”转向对话，从阐释转向体验。最后，文艺心理学的研究还在继续，进入新世纪以后出现了一些较有影响的研究成果，除了前文提到的科学主义路向的“认知美学”“神经美学”，人本主义路向出现了张玉能以精神分析学为主要理论来源的“深层审美心理学”，审美主义路

向有李健借助审美体验的思想资源提出的“感物美学”。更值得注意的是,文艺心理学的研究者已经意识到先前“重内轻外”的缺陷,于是努力突破原有范式,将研究视野“向外转”,形成了社会学、生态学等研究转向。

文艺心理学的社会学转向以童庆炳为代表。80年代后期开始已经有不少论文涉及文艺与社会心理的关系^[22],《学术研究》1991年第5期还就陆一帆提出的“社会心理是文艺反映现实的中介”编发了一组文章。但这些文章多从普列汉诺夫的“社会心理”理论出发,用以修复传统反映论的理论缺陷,还不是对社会学的文艺心理学的自觉研究,而这要等到童庆炳等著《文学艺术与社会心理》(1997)一书的出版。童庆炳在该书中指出,文艺心理学常忽视了人的心理的社会历史因素,需对其方法论进行反思和革新,“把社会学的方法论与心理学的方法论结合起来,可能给文艺的研究开辟一条全新的道路”^[23]。社会学与心理学如何结合呢?关键在于文艺与社会之间中介环节的确定。普列汉诺夫提出社会经济基础与文学艺术之间是以社会心理为中介环节的,而童庆炳认为中介环节不只是社会心理,还有作为特殊中介的艺术文体。而童庆炳这里所说的艺术文体是指“一定的艺术语言秩序所形成的文本体式”,从中“折射出作家艺术家独特的精神结构、体验方式、思维方式”^[24]。由此可知,艺术文体主要是一种审美形式,作为“特殊中介”它特殊在其审美性,因此成为化社会心理为文学艺术作品的必经途径。

文艺心理学的生态学转向以鲁枢元为代表。吕俊华较早地把生态主义立场和观点融入文艺心理学的研究中,他的《艺术创作与变态心理》提出了一系列带有生态主义色彩的文艺心理学命题,如“寄情自然”“物我一体”“扩大的同情”。但是吕俊华的生态观是朴素的,他对生态学没有专门的研究,对文艺心理学的生态学转向也没有明确的意向。90年代中后期,鲁枢元有意识地把学术兴趣从文艺心理学转移到生态文艺学上来。他的解释是:“在工业社会迅猛发展的300年里,人的精神的沦落与地球生态的濒危是同时降临的,自然生态的危机决不仅仅是一个技术操作问题和社会管理问题,而与现

代人类的生存理念、价值取向密切相关,是一个时代的精神问题。”^[25]针对精神危机带来的生态危机,鲁枢元认为要从文学艺术的层面上解决,理由如下:第一,文学艺术具有天然的生态本性,是一种打破人与自然、人类与非人类、自我与世界、精神与物质、有机界与无机界之间疆界并且建立跨越疆界的联系,形成不间断的相互渗透的一种生命活动。第二,文学艺术具有顶级的生态序位,在地球生态系统中处在金字塔顶端的位置,是“精神圈”的核心。第三,文学艺术活动是“低物质能量的高层次运转”,具有很高的精神生态价值。于是,鲁枢元倡导建立“以人的内在的情感生活与精神生活为研究对象的‘精神生态学’”^[26],用以超越社会层面,突破人本范式,从更高的维度认识文艺的性质和价值。跟童庆炳一样,鲁枢元的外向突围并没有舍弃文艺的内部根基,文艺的审美本质没有被否定,反而生发出生态内涵和生态价值,在精神向度和心理层面上发挥独特的作用。

最后,我们还想谈谈文艺心理学的政治学转向。严格地说,这个转向还没有达到理论或方法的自觉,我们只是从一些相关研究中发现了文艺心理学对于重建文学与政治联系的重要意义,并以此探索其未来发展的可能性。较早涉足文艺心理学的政治内容的是夏中义,他在《艺术链》的最后一章“文学生态论”中提出“文学生态的社会心理模式”,旨在以社会心理为中介探讨文学兴衰与政治环境的关系。通过“宏观社会心理分析”结合作家“微观人格心理分析”,夏中义对文学干预政治持悲观态度。近年来,刘锋杰在“文学政治学”研究中提出“文学想象政治”命题,使文学与政治在想象美好生活的审美/心理层面上建立了关联。“想象论”的文学政治学的研究宗旨有二:首先是立足想象。文学想象政治关键是要运用文学想象去超越现实政治,为构建理想政治提供思想资源或想象依据,以此发挥文学的现实作用。其次是重视情感。想象的动力来自情感,要真正看到文学的情感表达对于未来政治策划和意识形态建构的重要作用^[27]。不同于夏中义的悲观态度,也不同于文化研究通过解构审美对文学实施的“再政治化”,刘锋杰通过在文学与政治之间加入想象中介,肯定了文学审美的政

治功能和现实作用,从而提供了解决文学与政治关系问题的新思路。

综上所述,在当代文论面临整体危机之际,文艺心理学亦在转型以求持续性发展,其主要反应是“向外转”。但文艺心理学在开辟外向视野的时候并没有抛弃文学的审美本质,而是以审美/心理为主要中介重建文学与社会、政治的联系,使文学外部规律通过内部规律而起作用,打通外部现实世界和内部审美世界的人为阻隔,并使之发生互动进而沟通、融合。文艺心理学的“向外转”意味着文艺学研究重心的偏移,同时标志着文艺学方法论从“审美范式”向“文化范式”的转换,其结果表现为文化研究的崛起。不过,西方的文化理论(如本雅明的“震惊体验”、马尔库塞的“爱欲”和“新感性”、詹姆逊的“政治无意识”等)常以审美/心理为切入点,而中国本土的文化研究却毅然割断文学与政治之间的审美/心理关联^[28],孰是孰非,恐怕这个问题还需要继续深入思考。

[本文系浙江省教育厅科研项目“新时期文艺心理学的生态转向研究”(项目编号Y201738589)的阶段性成果]

[1] 关于金开诚文艺心理学与科学主义的关系,详见拙文《科学主义的迷雾:金开诚文艺心理学再解读》,《上海文化》2017年第12期。

[2] 金开诚:《文艺心理学论稿》,第6页,北京大学出版社1982年版。

[3][8] 金开诚:《文艺心理学概论》,第1页,第30页,人民文学出版社1987年版。

[4] 参见夏中义:《新潮的螺旋——新时期文艺心理学批判》,《文学评论》1989年第2期;张婷婷:《文艺心理学:内向视野的开拓——“新时期”文艺学20年的回顾与反思之一》,《文艺理论研究》1999年第2期。

[5] 朱光潜:《关于人性、人道主义、人情味和共同美问题》,《文艺研究》1979年第3期。

[6] 李泽厚:《美学旧作集》,第18页,天津社会科学院出版社2002年版。

[7][17][18] 李泽厚:《美学四讲》,第105—106页,第101页,第110页,生活·读书·新知三联书店1989年版。

[9][10][13] 鲁枢元:《创作心理研究》,第188页,

第215—220页,第34页,黄河文艺出版社1987年版。

[11] 刘再复:《性格组合论》,第51页,上海文艺出版社1986年版。

[12] 吕俊华:《艺术创作与变态心理》,第5—6页,生活·读书·新知三联书店1987年版。

[14] 参见彭立勋:《20世纪中国审美心理学建设的回顾与展望》,《中国社会科学》1999年第6期。

[15] 童庆炳主编:《现代心理美学》,第15页,中国社会科学出版社1993年版。

[16] 李泽厚:《形象思维再续谈》,《文学评论》1980年第3期。

[19] 童庆炳:《关于文学特征问题的思考》,《北京师范大学学报》1981年第6期。

[20] 王元骧:《审美反映与艺术创造》,第12页,杭州大学出版社1992年版。

[21] 童庆炳、程正民主编:《文艺心理学教程》,第10页,高等教育出版社2001年版。

[22] 如王元骧的《文学艺术与社会心理》(《文艺理论与批评》1988年第4期)、潘新潮的《社会心理的反映与艺术真实性问题》(《中山大学学报》(哲学社会科学版)1989年第2期)、陆一帆的《再论社会心理是文艺反映现实的中介》(《学术研究》1992年第2期)等。

[23][24] 童庆炳等:《文学艺术与社会心理》,第6页,第58页,高等教育出版社1997年版。

[25] 鲁枢元:《文学的跨界研究:文学与生态学》,第368页,学林出版社2011年版。

[26] 鲁枢元:《生态文艺学》,第146页,陕西人民教育出版社2000年版。

[27] 参见刘锋杰等:《文学政治学的创构——百年来文学与政治关系论争研究》,第627—630页,复旦大学出版社2013年版。

[28] 如陶东风在《文学史:走出自律与他律的双重困境》(《文学评论》1990年第3期)文中提出作家的“审美心理结构”才是真正沟通文学与外在世界的中介,但在后来转向文化研究之后,他放弃了这个概念。

[作者单位:衢州学院中文系]

责任编辑:吴子林