

## 目 录

引 言	.....	( 1 )
第一章	精神分析学说的起源和发展.....	( 8 )
第二章	精神分析方法——把个性形成的自然—生物 前提加以绝对化.....	( 30 )
	无意识理论.....	( 30 )
	儿童性欲理论是艺术的“基础”.....	( 53 )
	梦——证实无意识的一种方式.....	( 68 )
第三章	对精神分析学说在美学和艺术学方面应用的 批评.....	( 81 )
	精神分析学说对艺术作品解释的诸问题.....	( 81 )
	艺术是无意识的升华.....	( 91 )
	艺术——神话——神话创作.....	( 97 )
第四章	艺术家个性与创作过程.....	( 113 )
	生物主义在创作方法论中的作用.....	( 113 )
	从构思的形成到构思的实现.....	( 134 )
第五章	精神分析学说在当代资产阶级艺术的反人道 主义的形式中的作用.....	( 151 )
结 语	.....	( 182 )
附录	参考书目.....	( 185 )

## 引 言

艺术创作问题乃是当代美学中的一个主要问题。对于这一问题一贯的极大兴趣自然是由各种客观原因所决定的。艺术创作作为一种把握客观现实的过程，使我们能够更深入地理解哲学、心理学、道德和美学诸方面人类文化的发展。

当今，在提出和解决广泛的艺术创作问题时，存在着尖锐的思想斗争。而这也是理所当然的。因为艺术创作——这是一个复杂的过程，对它的研究不可能仅囿于某一具体学科之中。在美学诸问题中，唯有对艺术创作的研究要求一种系统论的方法。在对艺术创作的研究过程中，完全实现了使社会科学和自然科学有机地联系在一起的思想。哲学家、美学家、心理学家、社会学家、文艺学家、心理生理学家、精神病学家等等，对于艺术创作的研究，对于艺术家的构思和艺术家天赋、才能的特性的形成和实现的过程，及艺术家的创作活动的被感知和发挥社会功能的过程，都表现出极大的兴趣。这样，就形成了一个具有综合趋向的，寻求诸多独立存在的方面之间的内在统一的“边缘”理论问题。

两个体系之间十分激烈的思想对抗给马克思列宁主义理论提出一个任务，这就是对当今资产阶级思想的新的倾向和具体派别及时地予以积极有效的分析。马克思主义社会学的一项最重要的任务，就是要对当代资产阶级社会的、哲学的、美学的、艺术的、伦理的、心理学等等的观念的根源、社会实质和阶级倾向性进行有论证的批评。

当今，为工业和技术装备起来的资本主义社会的徒有其表的安泰，再也遮掩不住资本主义的普遍危机。这种普遍危机首先表现在丧失理想而肯定虚无主义、犬儒主义、相对主义的道德。资本主义的普遍危机极其尖锐地表现在思想领域中，其直接的反映就是文化、文学、艺术中进步力量和反动力量之间的斗争，就是公然嚣张的反动倾向向文化艺术领域灌输着野蛮的破坏性、进攻性心理，灌输着盲目的暴力和社会性的消沉的心理。美学总是经常与当代文化艺术的运动及其复杂结构发生着冲撞。苏联著名美学家 M·Φ·奥弗西亚尼科夫指出：“我们时代的艺术生活图景是复杂而多样的。在人类的文化艺术史上，过去从不曾有过象二十世纪过去十年间这样复杂的流派交错，艺术的发展从不曾呈现出如此的矛盾性，艺术创作从不曾同时产生过如此众多的真正的伟大作品和毫无价值的反艺术的东西。”（82，4）<sup>①</sup>

艺术创作作为一种过程和实现这一过程的艺术家的，当然都不是独立的、孤立的现象，而是交织于社会的、精神—实践活动的复杂系统中的现象，是服从于社会关系的客观规律的现象。

资产阶级美学和文艺学理论在一定程度上完成着沟通艺术家个人与社会的“可塑的桥梁”的作用，帮助资产阶级在艺术中，也象在其他生活范围中一样，“按照自己的模样”改造世界。比如，我们可以举出最近两次国际美学会议进程中，一些西方美学家在解决当代艺术的特征、功能、发展趋向、在社会生活中的地位和作用诸问题时所持的观点为证。

<sup>①</sup> 原作注释号。第一个数字系书末所列的书目顺序号，第二个数字系指所引书的页数。

第七次国际美学会议从各方面讨论了整个艺术及其某些形式的危机状态的问题。(136) 资产阶级理论把科技革命的成就视为艺术衰败的一个原因。比如，希腊美学家克谢诺基斯认为，鹅毛笔和铅笔早已耗尽了自已的笔锋，现在，应该由计算机来“创造”了。克谢诺基斯断言，正是赖有计算机的帮助，将会出现一代新的贝多芬和莫扎特。

资产阶级艺术家不善于把创作与当代现实问题相联系，缺乏具有社会意义的理想，不相信使世界得到进步的改造的可能性。这些，势必促使资产阶级艺术家接受悲观主义哲学。这种哲学在艺术中得到了各种形式的表现。正如在第七次国际美学会议上匈牙利学者 M·扎鲍尔齐指出的，当代资产阶级艺术的特点就在于向往过去，忧郁苦闷，寻觅神话，对新象征主义和神秘民俗学的兴趣。这一正确见解，后来完全被“回归”风格的出现所证实。这种风格乃是不能积极地认识现今的社会过程和社会现象，而试图唤回往日遗迹的艺术创作的一种危机的表现形式。创作方向从现今转到过去，这无疑是在艺术家的社会性的软弱无力的表现。美国美学家 H·C·鲍埃宁指出资产阶级文化的这种极其明显的状况，而提出“文化的死亡学”的概念。尽管在“艺术的死灭”、“文化的死亡学”这些概念中，以及对问题的这类提法中存在着比喻性的因素，但是这样一些情况的存在也是无可争辩的。在具有群众性需求的社会里，艺术的商业化使美学的要求和美学的趣味也发生着变化，并且艺术的商业化证实着历史形成的社会传统精神价值的深刻危机。艺术的这种状况，自然促使许多西方美学家更加用心研究艺术家的个性和创作的动因。

对创作问题的研究，从提出创作本质和创作过程的一般性问题，到分析艺术家的个性特点，范围是相当广泛的。我

们所提出的这种倾向，也在第八次国际美学会议许多小组的著作倾向性中得到鲜明的反映。（118）A·柏林特、P·米盖尔、A·罗森堡、K·祖姆巴赫的报告，把注意力集中于艺术的创造本质的特征——本能和无意识问题上。在对创作问题的分析进行广泛的探讨的同时，在很多报告中都可以相当明确地发现关于西方艺术的危机状况的思想。例如，卢克梅盖尔认为，“在我们的时代，艺术经受的苦难是这样的繁多，我们可以说，我们这个世纪是艺术的危机的世纪。”他提出应该区别这样一些概念，比如：“艺术的危机”和“艺术中的危机”。艺术正经受着危机，因为它似乎丧失了社会意义。按照卢克梅盖尔的意见，艺术的危机状况在各艺术学校的大学生中间感觉得特别明显：“他们经常感到自己受着压抑，他们感到人们在向他们要求巨大而深刻的东西。但是，没有谁去帮助他们，训练他们，因为人们看着他们，就象是看着一些无人会阻碍其独创性的天才。”（118，72—73）

Г·卢克梅盖尔正确地指出了西方艺术丧失了社会意义的倾向和艺术家的某种张惶失措的心理。这种情况在另一些角度上，为Дж·费舍尔的观点所证实。（118，23）这位美国美学家注意到艺术与现实的脱离和艺术家创造“非现实的客体”，即不可能在实体世界上存在的物体的意义。在Дж·费舍尔那里，艺术家成为“非凡的”、“不存在的”世界的创造者（霍加特的绘画，艾舍尔的喜庆画和立体派的作品）。与Дж·费舍尔相反，Г·约翰奈斯欢迎照相现实主义的产生。这一流派的特点在于用油彩或水胶颜料创作被夸张了的摄影的复制品。Г·约翰奈斯认为，它的意义在于艺术家有意识地否定自己的“传统作用”。Г·约翰奈斯写道：“他再也不想作一个艺术家，而只想当一个手艺人，一个手工作坊主，除

了使自己技术精益求精之外，别无他求。”（118，27）在Γ·约翰奈斯那里，艺术家变成了一个手艺人，一个技工，而不再是创造者。这种把艺术家的天才问题，艺术家个人的个性世界问题归诸乌有的简单化态度得到了这位美学家的袒护。因为这种态度被他视为是“对过去时代的激情的一种虚无主义的反动”。

对创作过程的本质在理论上进行有意识地简单化的例子尽管今天可以举出很多，但是，不论是大多数西方美学家的观点，还是资产阶级的艺术实践，都清晰地表现出个性的方向；更深入地探索在资本主义生产方式所产生的全面隔离的条件下的人的主观世界，正在成为作品的内容。同时，这种倾向经常被加以绝对化，而对个性方面的这种独特的绝对化导致着主观主义。非现实主义和形式主义诸流派所特有的具体艺术作品的无个性倾向，正是主观主义合乎逻辑的延伸。个性倾向和它的对立面（无个性倾向）——这正是资产阶级个人主义的一种独特的对映体。哲学上的个人主义抛弃了对人的社会本质的理解而宣扬非决定论、自发性和创作个性的“绝对”自由。

为了准确而有效地批评资产阶级艺术创作理论和艺术发展实践，首先必须研究那些构成当代资产阶级文化的哲学—美学基础的思想。精神分析学说就属于这样一种思想。精神分析学说乃是西方特有的一系列心理学的、道德—美学的和艺术的流派的方法论基础。精神分析学说执行着辩护资产阶级生活方式的重要职能，成为替“强有力的个性”的进攻性和专横无羁进行辩解的有效工具。应当特别指出，精神分析理论非常广泛地利用来作为替当代资产阶级艺术的反道德性、精神堕落、神秘主义和反人道主义进行“道德”辩护的

理论。

精神分析学说被资产阶级思想家和修正主义者用来充当他们反对马克思—列宁主义美学，反对诸如艺术方法论，特别是社会主义现实主义理论这样一些重要理论问题的武器。重要的是应该指出，现代修正主义者对社会主义现实主义的理论和实践的批判态度，其思想是直接取源于精神分析学说的（比如神话创作的观念）。所以，对当代精神分析学说的批评，对精神分析学说所固有的把人的生物的、本能的、天性的加以绝对化的倾向进行有论证的驳斥，乃是马克思主义美学家的一项最重大的思想任务。

精神分析学说的理论原则应该特别注意予以驳斥。因为精神分析学说的观念总是以这种或那种形式，非常积极而彻底地渗入心理学、医学、美学、伦理学和文艺学。对精神分析学说本身及其在各种毗邻的社会学科和自然学科中的变体的研究，不仅和精神分析学说创始人齐·弗洛伊德的名字相联系，而且还和K·Γ·荣格、A·阿德勒、M·克莱恩、Γ·马尔库塞、Э·弗洛姆、Дж·莫列诺等这样一些在西方颇有影响的著名人物的名字相联系。

齐·弗洛伊德的精神分析理论在俄国学者中间也找到了拥护者。但是，从二十年代起，精神分析学说就遭到了严肃而彻底的批判，无论是理论上的一些最重要的原则（比如无意识、儿童性欲理论），还是齐·弗洛伊德把精神分析学说强加于人类活动的其他领域（比如艺术领域）的企图，都遭到了驳斥。

苏联研究者的很多著作，分析和批判了齐·弗洛伊德的精神分析学说一般理论及其个别原则。与齐·弗洛伊德的最广泛而尖锐的辩论，过去和现在都是围绕对无意识心理过程

的本质的解释进行的。(16; 21; 22; 23; 59; 65; 108; 111) 在 JI·维戈茨基<sup>①</sup>和乌兹纳捷<sup>②</sup>的著作中,令人信服地证明,齐·弗洛伊德不能容忍地把个性心理生活中无意识过程的意义和作用绝对化了。在解释无意识的内容,无意识的超历史性、超时间性和不依赖于个人经验方面,齐·弗洛伊德的观点也是不能令人接受的。在我国,由于哲学家和心理学家的共同努力,超意识心理活动问题得到不断深入的研究。重大的集体学术著作《无意识》的发表就是明证。这部著作反映了最近几十年马克思主义心理学理论的成就。(20)

马克思主义批评十分注意揭露精神分析学说的文艺学的,以及其他学科的变种的反人道主义本质。(10; 106)

精神分析学说的哪些思想与当代资产阶级文艺最相投合?精神分析学说对当代西方艺术创作观念的发展发生了怎样的影响?本书试图回答这些问题。本书作者将特别注意分析弗洛伊德对艺术家个性和艺术创作过程的理解,尽管对此所进行的批判性认识还是不够透彻的。

---

①JI·维戈茨基(1896—1934),苏联心理学家。

②乌兹纳捷(1886—1950),苏联心理学家、哲学家。



## 第一章

# 精神分析学说的起源和发展

在当今存在着尖锐思想斗争的时代，对资产阶级哲学和美学进行深刻的、有论证的批评具有特殊的意义。精神分析学说就是应该受到尖锐批评而在政治思想上不能掉以轻心、在理论上不能与之超然相处的当代资产阶级美学流派之一。

七十多年前，由齐·弗洛伊德创立的对个人进行精神分析研究的原则，在当代资产阶级研究人的学科中仍未失去作用。这在很大程度上是由于齐·弗洛伊德思想在西方的风行和正统精神分析学说独特的历史所促成的。在我们看来，正统精神分析学说的确立、尤其是后来演变的历史都是很不一般的。

今天已经能够十分详细地追溯精神分析理论所走过的道路，即从哲学——心理学的原源（叔本华，尼采，让奈<sup>①</sup>，勒邦<sup>②</sup>）、经过齐·弗洛伊德的“经典”精神分析学说的形成、弗洛伊德学派内部理论反对派（荣格<sup>③</sup>，阿德勒<sup>④</sup>，兰克<sup>⑤</sup>，）的逐步成熟，直到新弗洛伊德主义（霍妮<sup>⑥</sup>，马奎

①让奈（1859—1947）法国病理心理学家。

②勒邦，法国心理学家。

③荣格（1875—1961），瑞士精神病学家。

④阿德勒（1870—1937），奥地利精神病学家。

⑤兰克（1884—1939），挪威籍德国人。

⑥霍妮（1885—1952），精神分析学家，德籍美国人。

斯<sup>①</sup>，弗洛姆<sup>②</sup>)和“折衷的精神分析学说”(萨特<sup>③</sup>，巴什里雅尔，勃鲁纽斯，杜弗伦)，即那种在齐·弗洛伊德和对个性进行解释的其他哲学流派的代表人物之间寻求理论调和的尝试的出现这样一条道路。

齐·弗洛伊德和其他大多数精神分析学者总是非常注意艺术创作诸问题。而且，艺术创作成为人类活动的这样一种特殊领域，正是在那里，精神分析学说保持着自己“纯净的形态”，而且，弗洛伊德理论的基本原则的方法论错误暴露得也最无可置疑。对创作过程的动因和艺术家个性的分析明显地表明，精神分析学说显然是现代资产阶级美学的主导思潮之一。

齐·弗洛伊德把精神分析学说引入对艺术创作心理学和艺术家个性诸问题的研究领域，从而打开了一条变医疗理论为某种世界观的途径。而资产阶级的意识形态支持了精神分析理论代表人物的这一创举。把个性赤裸裸地生物学化、有意识地忽视社会因素、反历史主义和完全否定社会改造的实践在个性形成中的作用，这些，使齐·弗洛伊德成为当代资产阶级意识形态的奠基者和表达者之一。不论是医学思想变为世界观理论的过程，还是精神分析学说作为资产阶级正式认可的哲学的确立的历史，实际上都和一系列离奇的情况有关。其中之一就是试图把齐·弗洛伊德说成是“暴乱的革命者”、“反资产阶级的理论家”、“先知和救星”。这方面，《弗洛伊德和二十世纪》这个文集颇为典型，其中篇篇页页都充

① 马奎斯(1898— )，美国哲学家，机能主义心理学家。

② 弗洛姆(1900— )，德国现代社会学家，心理学家。

③ 萨特(1905—1980)，法国存在主义主要倡导者之一。

斥着热情洋溢的形容词。穆尔菲宣称：“弗洛伊德的大彻大悟乃是一个探索者所具有的命定的、最深刻的一种。”

(123, 108) 而哈斯凯尔把弗洛伊德看成是一个“勤奋而耐心地”向人类心灵的“未尝考察过的边陲”开辟道路的人。

(123, 142) 勃鲁涅尔称精神分析学说的创始人是“关于人的现代观点的营造师”(123, 279) 等等。维也纳资产阶级中保守的小市民阶层认为整个弗洛伊德思想的泛性欲主义，尤其是精神分析学说对儿童性欲发展问题的兴趣，是有伤体面的，因而千方百计地夸大齐·弗洛伊德的“反资产阶级性”。

奥地利学者，共产党人霍利切尔写过不少批判精神分析学说的著作。他在评述对于这位真正的资产阶级理论家的反资产阶级性的离奇的指责时，公正地指出：“弗洛伊德靠着保守人士和宗教界方面的攻讦而显得比他在实际上不安份得多。而这样一来，过去和现在，很多人就都认为他不是资产阶级意识形态新变种的创造者，倒是资产阶级意识的一个反对者。

“其实，在用生物学解释心理和用心理学解释历史方面，弗洛伊德遵循着资产阶级哲学广泛通行的模式。”

(104, 282)

齐·弗洛伊德的精神分析理论形成于这样一个时期，当时，对人抱悲观态度、不相信人的活动的积极成果逐渐成为资产阶级哲学发展的普遍趋势。而且，十九世纪末到二十世纪初（正值现代资产阶级艺术的主要理论奠基之际）的特点是垄断资本主义的阶级矛盾、社会矛盾显著加剧，经济、政治状况的复杂性使资产阶级中产生了张惶失措和缺乏信心的情绪。精神趣味的狭隘和微末以及缺乏明确的目的使小资产阶级和自

由资产阶级与生俱来的唯利是图和实用主义变本加厉起来。

资本主义社会被重重矛盾弄得四分五裂，它的地位的动摇导致了不安定的情绪，并渐渐驱使资产阶级思想家寻求对客观既成形势进行理论解释，于是开始了为两世纪之交的人塑造肖像的集体尝试。

现代资产阶级美学在其大多数的理论探索中，靠的是以十九世纪下半叶意识形态诸学科里形成的那些思想。这里，问题并不在于当代研究者乐于抄袭，缺乏理论上的想象或缺乏具有个性的幻想。十九世纪下半叶一系列公认的欧洲资产阶级哲学，从心理上给自己的理论继承者“解开了手脚”。主张艺术反社会性的倾向，把资产阶级个人主义作为道德规范来宣传，对作家非凡性的论证，——所有这些来自不久前的遗产，在今天的资产阶级美学里仍然保持着活力。

有意识地使艺术创作脱离现实。首先致使艺术家丧失了外部世界对象有否价值的观念。第二，是使艺术家的注意力转向本人内心世界，使它成为唯一的“自我认识”的对象。马克思和恩格斯在批评“真正社会主义”时强调指出，“他不是把人们的特性了解为他们的活动和被活动所制约的享乐方式的结果，而把活动和享乐解释为‘人的特性’，这样，当然就取消了任何继续讨论的可能性”。<sup>①</sup>

马克思和恩格斯的这一论点是完全可以用来分析资产阶级艺术家以反映自我特性为创作目的的原则的。这一原则导致对“自我”的夸大，导致个人主义哲学，导致不仅脱离外部现实，而且脱离社会生活的社会经济和阶级条件的“绝对”自由。艺术家观点中的这种倾向得到了资产阶级哲学始

<sup>①</sup> 参见《马克思恩格斯全集》（中文版）第3卷第548页。

终一贯的支持。尼彩，柏格森，<sup>①</sup> 齐·弗洛伊德，克罗齐<sup>②</sup> 等人的观念全力地为艺术“工作着”。一定的思想哲学流派和资产阶级艺术实践的直接联系今天已经完全显而易见了。同时，作为理论的哲学和作为实践的艺术，都合力为资产阶级秩序制造了精神辩护词。所以，任何主张艺术在社会的、意识形态的职能方面“中立”的论点在今天都是反科学的。哲学和艺术的相互联系正在彻底而明确地建立起来，成为当权的资产阶级的政治“辩护士”。列宁正是就此强调指出：“我们所根据的不是个人，也不是团体，而是对社会流派的阶级内容的分析，是从思想政治上对他们主要的本质的原则进行研究。”<sup>③</sup>

资产阶级美学在理解艺术家个性和艺术创作过程的特点时，特别强调它们的微妙性、本能性和下意识性。艺术家的内心世界被宣布为不可揣测的奥秘，而外部世界则总是被视为敌对的力量。对艺术的理解的基本倾向仍限于主观唯心论的界限之内。

把创作看作摆脱了与社会条件相联系的神秘莫测过程的倾向，可以清晰地追溯到十九世纪的哲学和美学。这种倾向乃是十八至十九世纪之交形成的耶拿浪漫派<sup>④</sup>，首先是史雷格尔<sup>⑤</sup>和诺瓦利斯<sup>⑥</sup>的创作理论及谢林<sup>⑦</sup>艺术理论问题著述的

①柏格森 (1859—1941)，法国唯心主义哲学家。

②克罗齐 (1866—1952)，意大利哲学家。

③参见《列宁全集》(中文版)第21卷第132页。

④耶拿浪漫派，十八世纪至十九世纪之交在德国耶拿形成的德国浪漫主义团体。

⑤史雷格尔 (1772—1829)，德国浪漫主义文艺理论家。

⑥诺瓦利斯 (1772—1801)，德国浪漫派作家。

⑦谢林 (1775—1854)，德国哲学家。

合乎逻辑的继续。

德国浪漫派把艺术创作的直觉性，无意识性和非理性的思想发展到极点，从而架起了一座坚实的理论桥梁，使弗洛伊德、柏格森、克罗齐等人得以把主观性和生物主义作为创作过程的基础来加以宣传。比如，诺瓦利斯把创作的美学原则和神秘主义的原则直接地等同起来，认为：“诗人诚然是在无知觉状态中进行创作的。”（61，122）浪漫派一贯坚持艺术家具有“至上力量”和“神赐才能”的思想，宣扬遁入“书籍和艺术的世界”以解脱现世的重荷和灾难。这种思想在今天资产阶级美学理论中是熟悉可见、毫不为奇的。

在谢林的美学里，被称为“诗才”和特殊的创作才能的直觉成为创作的最重要的因素。谢林的创作理论乃是他的艺术观点的合乎逻辑的延伸。他认为，艺术“必须认作是开天辟地以来所能有的唯一发现。艺术是一个奇迹，它甚至是在一次完成了的。艺术应该能使我们相信最高存在的绝对现实性。”（110，380）照谢林看来，艺术具有两重性质：有意识的，“包括一切以完全清晰的观点来实现的东西”和无意识的，因为“我们要努力揭示那些作为天性中的自由秉赋而与生俱来的东西，它们无论是通过练习还是通过任何其他方式都不能认识，不能把握。”（110，381）

谢林认为，艺术作品作为“有意识的和无意识的活动的一种统一”——首先是对“无限的无意识”的理解，这正是艺术的基本特性。而作为作品的美学因素表现的“无限矛盾性的感觉”——“安祥与静穆”以及美，谢林认为并不包括在内。

在确定艺术活动与科学的或工匠的活动的根本区别时，谢林首先强调艺术家的“绝对”自由。他认为，艺术家的创作意图和趣味不是植根于他的身外，而是植根于“本性的深

处”。这种理论的结论就是认为，作为创作的结果没有任何外在目的。谢林写道：“这一摆脱了外在目的的独立性也说明了艺术的圣洁。这种圣洁发展到排除接触任何只给人以官能享乐（只有野蛮时期才对艺术提出这类要求）和物质利益的东西。”（110, 386）

在谢林看来，艺术创作摆脱了达到外在目的的必要性而导向“本性的深处”，这首先就是使冲动和中庸，无意识和意识，压抑感和自由这些极性心理得到解决。正如伊·纳尔斯基公正指出的：“阵发的非理性的冲动气氛充斥整个谢林的美学。他的美学既与艺术的现实主义绝非一路，也与古典主义的清晰严整的逻辑大相径庭”。（71, 233）

谢林的思想，首先是美学和神智学的思想，给予叔本华、柏格森、哈特曼<sup>①</sup>和弗洛伊德等人哲学的某些方面以重大影响。但更重要的是，在谢林之后，对无意识的、非理性的、超越凡人的、无目的的创作动因的绝对化，通过分析艺术创作而被广泛接受，并被纳入唯心主义美学。

十九世纪下半叶形成了一些哲学—美学流派，它们把人放在注意力的中心，把人的破坏本性，本能力量，种族和血统的决定一切的作用绝对化。这种倾向在叔本华的，稍晚在尼采的著作中就已经开始清晰地表露出来。

在叔本华的著作中，对本能和理智的比较分析导致把本能的作用抽象化。这位哲学家深信，本能决定着个人的积极性和才份，并且决定着个性活动的总的方向。在对艺术家个性的评价中，叔本华为适应十九世纪的一般要求，变本加厉地复活了柏拉图关于顿悟和灵感在艺术家创作中的作用的思

---

<sup>①</sup> 哈特曼（1842—1906），德国哲学家。

想，形而上学地割裂和断然划分抽象的（推论的）和具体的（直接的）思维，这就使他确信，“真正的智慧——这是一种直觉的，而非抽象的东西。”

叔本华强调艺术家的独立性，脱离现实的绝对自由以及和最高力量——世界意志的内在联系，从而一步步建立起创作的非凡性的概念。他直率地声称，理智活动只有在能够“为所欲为”的时候，才可能“达到非常的纯洁而成为世界的明镜。”

叔本华相当广泛地运用了“艺术天才”这一概念，这种天才不借助理性和意志，只是鬼使神差地创造艺术。叔本华下面的话表达了这种天才理论的主旨：“大凡要成就任何一番超代越世的伟业，伟人先须对当世之人及其见解、观点，……褒誉，献奉全然不屑一顾。”（113，26）

在尼采的著作中，可以发现对人的更加可耻的，公然生物学化的分析和估价的倾向。他把人比作蛆虫，把肉体抬上伟大理智的高位。是肉体，而非理智使人成其为人，即创造了人的大写的“我”。苏联著名的尼采学说批评家奥杜耶夫强调说：“看来，尼采确信他成功地‘发现’了新的现实主义生活观，它的最初的细胞乃是根据生命本身的法则，从生物需要发展来的肉体，因而他就凌驾于唯物论和唯心论之上了。”（75，45）但是，尼采的“肉体的赞美歌”首先把他引向非理性主义，引向“反抗理智”。尼采在其著作《权力意志》中表达出来的论点听上去全然合乎未来的弗洛伊德学说的格言，他说：“意识起着第二位的作用。它甚至是冷漠的，多余的，可能注定要消失而让位给最完全的无意识性。”（72，242）

叔本华和尼采的观点不仅在形成的时间上先于齐·弗洛伊德思想，而且在性质上也与之相近。诚然，弗洛伊德本人最



不愿意承认这两种哲学在理论上的优先权。而在自传笔记里，齐·弗洛伊德承认精神分析学说在相当大的程度上是与叔本华哲学相符合的。至于尼采，弗洛伊德承认，他的“猜想和顿悟”常常与精神分析学说的发现惊人地相符。但是，齐·弗洛伊德把这种观点的类似归为偶然，并且一口咬定，因为“他注意使思想摆脱成见的束缚，”所以很晚才去了解自己的先辈的学术著作，其时，精神分析学说已整形成了。(124, 110)

不管齐·弗洛伊德本人对叔本华和尼采的态度如何，这些哲学在理论上的一致性是显而易见的。而精神分析学说的哲学——美学根源应该从十九世纪唯心主义哲学世界观的传统中，从那些把个性生物学化，对理智加以贬低、对艺术创作过程进行非理性的神秘主义的理解的流派中寻找。精神分析学说势必成为现代资产阶级在世界观和意识形态方面对于哲学的反民主性，反社会性，反人道主义倾向的又一指望。

应当指出，近年来，精神分析学说的捍卫者们大力寻求各种独特的理论基础来加强弗洛伊德学说在分析个性的方法上的权能。论述“精神分析学说的精神历史”的一部重要学术著作(126)就是例证。按该书作者的意见，蒙田<sup>①</sup>的《经验》一书，给弗洛伊德以间接的影响。蒙田的个别思想可以看作是精神分析学说的胚芽。在分析蒙田《经验》一书时，盖多和沃尔夫强调指出，“根据科学的方法可以认为，在一五八零年，蒙田超越了自己时代三百年。而在同代人中，只有医生有可能猜测到他的成就。”(126, 19)蒙田的思想经过了三百余年，而由弗洛伊德不依赖于法国哲学家作了深入研究。(精神分析学说的奠基人是在一九一五年才

① 蒙田(1533—1592)·文艺复兴时期法国思想家、散文家。

看到蒙田的著作的。在此之前尚未发现有人引证他的著作。)在蒙田思想中,上面提到的两位美国研究者特别注意到下列各点:一,对人的行为的不可预言性,多样性和“波动性”的概括。二,心理器官,蒙田认为“人的内在意识的主要区分是情欲和理智之间的分解”。三,思维功能的自律。四,创伤,蒙田赋予个性造成创伤的潜能以特殊的意义。五,综合动机的活动和冲突,盖多和沃尔夫强调指出,蒙田的理论应该理解为一种通过“希望”、“愿望”、“情欲”、“理智”这些范畴来揭示人的天性的尝试。然而这两位美国研究者断言,蒙田经常归结到性欲的和进攻性的冲动的重要性,恶毒和暴虐狂的普遍性及人所固有的对权威的反抗性和沉重的义务感上来。六,性格的类型学。八<sup>①</sup>,客体的联系。九,自卫机能。十,激情和危险性。十一,梦和幻想。十二,自恋。十三,变态心理学和心理疗法。(126, 21—24)

不仅在蒙田的创作中今天能够找到弗洛伊德“深度的”“内省的”心理学的独特根源,而且在上面提到的著作中也注意到了培根<sup>②</sup>,笛卡尔<sup>③</sup>,莱布尼茨<sup>④</sup>和德国浪漫派的理论遗产,力图把弗洛伊德思想作为形成关于人的概念的科学画面的一个严格的逻辑阶段,这是许多西方理论家的特点。他们试图证明精神分析学说和过去的观点之间存在着深刻的历史和哲学的联系。但是正如苏联心理学家亚罗舍夫斯基公

①原文缺“七”。——译者

②培根(1561—1626),英国哲学家。

③笛卡尔(1596—1650),法国哲学家。

④莱布尼茨(1646—1716),德国哲学家、数学家。

正地指出的，虽然在心理学和哲学的历史上也曾有过无意识的概念，像“无意识的推理”（赫尔姆霍茨<sup>①</sup>）“无意识的感觉或感知”（谢切诺夫<sup>②</sup>）“无意识的大脑活动”（卡彭特<sup>③</sup>），但只是“从外表上它们类似于另一种无意识的概念，这种无意识概念发端于莱布尼茨，被赫尔巴特<sup>④</sup>所接受，在哲学家叔本华和哈特曼那里获得极为反动的非理性的意义。这仅仅是从表面上看，实际上，在赫尔姆霍茨，谢切诺夫和其他自然科学家那里的无意识有其积极的自然科学内容，而与哲学上自己的假孪生兄弟有着原则区别。”

(116, 361)

精神分析理论的形成不仅和齐·弗洛伊德逐渐归附于哲学唯心主义的理论探索过程相联系，而且和哲学唯心主义所规定的十九世纪心理学思想的发展相联系。这里首先指的是无意识的思想。因为弗洛伊德未必能被认为是这一领域的开拓者。无意识的概念在他之前已由赫尔巴特，哈特曼和勒邦等人加以分析了。

在弗洛伊德的先行者研究心理过程的著作中，这样一种思想得到相当彻底的发展：即心理有两个水平，其中一个“充满无意识概念的能量，”而统治着心理。（赫尔巴特）人的心理被比作冰山，其中十分之九的水下部分象征着无意识的过程。（费希纳<sup>⑤</sup>）无意识被看作一个能够证实

①赫尔姆霍茨（1821—1894），德国生理心理学家。

②谢切诺夫（1829—1905），俄国生理学家。

③卡彭特，生理心理学家。

④赫尔巴特（1776—1841），德国哲学家。

⑤费希纳（1801—1887），德国心理物理学家。

“意志绝对存在”的观点而变为宗教神秘主义的概念。(哈特曼)

无意识心理的问题也引起了法国学者让奈<sup>①</sup>、比奈<sup>②</sup>、德尔柏夫<sup>③</sup>的兴趣。他们试图以人的神秘的、魔鬼的“自我”来与人的现实的“自我”相对立。这一探索也吸引了弗洛伊德。他于一八八六年至一八八七年在巴黎沙可大夫的医院里工作，后来的精神分析学说正是在这一时期开始形成的。尽管直至一八九一——一八九三年，弗洛伊德尚在继续从事脑解剖学。

勒邦的思想也对弗洛伊德发生过影响。在弗洛伊德的著作中，可以见到对勒邦《民众心理学》一书的引证。该书发展了无意识的两重性的思想：种族的和个人的无意识。按勒邦的想法，在大众中，种族的无意识起着主导作用而吞没了个人独特的个性特征。无意识的理论把勒邦导向对社会结构里一切进步的社会政治改造持极端反动立场。勒邦引入了“庶民时代”的概念。在“庶民时代”，清醒的，受到控制而顾及后果的行为能力丧失了，个人行为被最卑下的原始的本能所驱使，屈从较强的意志的局面就到来了。

后来，弗洛伊德发展了勒邦的思想而断言，在不同的个体身上各不相同地发展着的心理上层建筑一旦被摧毁，就会暴露出在一切人身上都存在的同样的无意识的基础。

把精神分析学说作为十九世纪到二十世纪初一定的哲学—美学和心理学思想运动的复杂体系中的一环的观点形成得相当晚，那是在精神分析学说获得了世界观地位的时期。

①让奈 (1859—1947)，法国病理心理学家。

②比奈 (1857—1911)，法国实验心理学家。

③德尔柏夫 (1831—1896)，比利时心理物理学家。

而一八九五—一九一〇年间，当学说的主要思想已经形成，并且弗洛伊德基本上完成了体系的逻辑结构的时候，精神分析学说首先还是作为医学理论而被接受的。

苏联很多精神分析学说研究者和批评家指出了齐·弗洛伊德本人对哲学的双重态度。比如，列依宾在其重要的理论著作《精神分析学说和新弗洛伊德主义哲学》一书中写道，齐·弗洛伊德一方面力图与任何一种哲学划清界限，宣称不能把精神分析学说看作是一种“完成了的哲学体系”，但另一方面，“弗洛伊德又系统地表述了自己对历史哲学、精神现象学及宗教、文化和艺术的起源的理解。”（58；5—7）无可争议，精神分析学说可以作为变“朴素的临床学假说为世界观理论，而成为资产阶级思想形态鲜明的表达者和工具”的明显例证。（17，94）

众所周知，弗洛伊德在一系列表述中，在书信中，在某些著作中，强调了他素有的不仅在生活道路的选择上，而且在自己以后的创造历程中的动摇。他不止一次地断言，似乎任何时候都没有感到过对医生职业的实际爱好。弗洛伊德写道：“我曾更多地为一种好奇心所激动，这种好奇心，无论如何，更多地是在人类的利益上，而不是在自然的对象上。”（146，12）在另一场合，齐·弗洛伊德强调指出：“我不记得在孩提时，我是否有过帮助受苦受难的人类的热烈愿望。在青年时期，我曾不可克制地想要理解我们生活于其间的世界中的一些谜，甚至要解开这些谜做点什么。我的兴趣在一生之中经历了一番曲折的历程，经过自然科学，医学，心理治疗而转回到文化问题。我很早就对文化问题着迷，那时我还年轻，而且未必成熟到了足以进行思索的程度。”（146，12）在将近四十年的积极的学术活动中，齐

·弗洛伊德正是力图最大限度地扩展精神分析思想的折射范围。精神分析学说的创始人公开发表的学术著作雄辩地证实了这一点。

如所周知，齐·弗洛伊德接受的是医学教育。在人类知识的所有其他领域，他只能做为一个爱好者。而精神分析学说创始人及其追随者公然奢望他们的思想在科学理论上能够包罗万象，这种奢望是建立在沙滩上的。而且，在研究弗洛伊德的观点时，应该特别强调指出，弗洛伊德虽然在分析人的心理活动，但是实际上却并不关心毗邻学科的成就，特别是有关高级神经活动的生理现象诸问题。威尔斯和霍利切尔注意到这一事实，他们公正地认为，弗洛伊德试图使精神分析学说摆脱“解剖学、化学或生理学性质的前提”，而仅运用心理学的概念，这对精神分析理论是不利的。（86，84）霍利切尔指出，谢切诺夫的大脑反射学说和巴甫洛夫的全部工作经验都在弗洛伊德的视野之外。（104，223—224）

齐·弗洛伊德及其追随者在精神分析学说萌生和发展的整个历史时期中，对自己和自己的活动做了过高的估价。比如，齐·弗洛伊德毫不含糊地把自己的理论和过去的杰出成就摆在一起，并认为，精神分析学说是对人类天真的自尊感的最后一个打击。

齐·弗洛伊德认为，科学给人类带来三次不快。第一个打击是哥白尼带来的。他发现，地球不是宇宙的中心，而只是“世界体系的一个小小的粒子。”第二个打击是达尔文的生物学发现。这一发现证明，人仅仅是生物世界发展的一环。而最后，对人类的第三个打击是精神分析学说带来的。它象是在向人类之“自我”表明，他甚至在自己的家里也不

是主人。正因为这样，齐·弗洛伊德认为，人应该仅仅满足于在其心灵生活里无意识地发生的那种表面知识。

如此背离起码谦逊态度的自高自大的自我估价，使齐·弗洛伊德确信，必须把自己的思想广布天下。公开的讲演，精神分析学者的头几次代表大会，美国之行，齐·弗洛伊德及其学生和欧洲乃至世界的科学、文化的著名活动家的广泛交往对此都起了促进作用。可以规定为“精神分析学说——艺术”的那种联系是逐渐形成的。但是最终，这种联系深深地扎下强大的根基。还在弗洛伊德生前，托马斯·曼<sup>①</sup>、C·茨维格<sup>②</sup>、A·茨维格<sup>③</sup>、罗曼·罗兰、里尔克<sup>④</sup>、德莱塞等人便成为这位奥地利理论家的思想的接受者和崇拜者，以生活和创作引起精神分析学说创立者注意的伟大艺术家有索福克勒斯<sup>⑤</sup>、欧里庇得斯<sup>⑥</sup>、达·芬奇、莎士比亚、陀斯妥耶夫斯基和易卜生。弗洛伊德的观点直接影响到超现实主义和表现主义形成的历史，影响到现代非现实主义戏剧的探索和很多誉满西方的电影导演的活动。而在精神分析学说的某些论点的发展中，在普及精神分析学说的思想的大量组织工作中，弗洛伊德在本世纪初得到了他的学生们的巨大帮助。

当谈到精神分析学说形成的历史时，传统上是把齐·弗

---

①托马斯·曼 (1875—1955)，德国小说家。

②C·茨维格 (1881—1942)，奥地利作家。

③A·茨维格 (1887—1968)，德国作家、诗人、文艺评论家。

④里尔克 (1875—1926)，奥地利象征主义诗人。

⑤索福克勒斯 (前496?—前406)，古希腊悲剧作家。

⑥欧里庇得斯 (前485?—前406)，古希腊悲剧作家。

洛伊德的名字和他的最亲近的学生和同事的名字——荣格、阿德勒、兰克、阿伯拉罕、布里尔、艾廷冈、费伦奇<sup>①</sup>、赖克、施泰盖尔、莱赫并列在一起的。同时我们注意到，也正是他们成了自己老师的头一批批评者。他们自己和那些得以考察精神分析学说发展的最初阶段的人，都力图分析产生理论分歧的原因并陈述自己的所谓“弟子们的造反”的理由。这样就出现了齐·弗洛伊德学生们的独特的自白性文献和对自己在精神分析学说历史上的地位的分析。（131；138）

在精神分析学者中存在的分歧是使齐·弗洛伊德本人的观点从急进主义转变为文化悲观主义的原因之一。

精神分析学说的形成、确立和在不同作者那里发生变化的历史，乃是在精神分析学者自身中间对齐·弗洛伊德的一系列思想持充分批判态度的显明例证。对齐·弗洛伊德的来自内部的批评，实际上是和来自外部的批评同时开始的。但是在两种场合中，批评有着不同的含义。如果说，来自外部的批评首先旨在揭示把个性形成的生物学基础抽象化，弗洛伊德思想的泛性欲主义及一系列问题借以提出的精神道德权威在理论上的不可靠性，那么，来自内部的批评，其目的则在于磨平棱角，寻求道路，使精神分析学说更加姿态优美地列入资产阶级哲学中令人起敬的流派，而不被纳入声名狼藉的病态流派。来自内部的批评——这实际上是三十年代之后散落各地而内部充分连成一气的、理论上形形色色的“精神分析学说部族”对弗洛伊德学说的渐进的、在每一历史阶段上的进一步的适应性的一种关注。来自内部的对弗洛伊德的批评成为他的拥护者和最亲近的学生中的一种独特的习

<sup>①</sup> 齐·费伦奇（1873—1933），匈牙利心理学家。



气，对此，精神分析学说奠基人本人是相当迁就的，虽然有时也加入辩论。荣格相当准确地介绍了齐·弗洛伊德对批评的反应。他回忆起在意见分歧的时候，精神分析学说的创始人象一个鼻子上架着眼镜的慈祥的老爷子，告诫可爱的孩子们要保持清醒和冷静。而且，齐·弗洛伊德竭力对自己的追随者在理论上的努力给以充分的估价，指出他们在某些理论的发展上的贡献。特别是齐·弗洛伊德承认，他的学生充分令人信服地分析了“性欲观念的材料从家庭情绪和对象的乱伦选择”到“形成人类最高的伦理和宗教需要”的转变，即“阐明了情欲升华的重要过程及其向不能再称为情欲的意向的转变。”（94，68）但是后来，一些最亲爱的和最有天份的学生（荣格、阿德勒、兰克）在理论上的“叛逃”成为不可避免和显而易见的了。

稍晚，当学生们清楚地懂得，他们每一个人归根到底都是在齐·弗洛伊德本人声望的荫庇下长成的时候，他们便试图在公众眼里把老师的权威抬到充分巩固的高位。他们也以此追求显然是一己的私利。在《精神分析学说众星》体系中占据自己个人的位置。比如，荣格强调指出齐·弗洛伊德的“历史性”作用，并断言，他的理论“今天已为任何一个稍有教养的凡夫俗子所知晓”。在《齐·弗洛伊德及其历史作用》一书中，荣格写道：“象尼采，象大战<sup>①</sup>，象詹姆斯·乔伊斯<sup>②</sup>这个弗洛伊德的文学孪生兄弟一样，弗洛伊德乃是关于整个十九世纪病症的答案。这的确是他的主要意义。”（132，37）应当指出，不仅是齐·弗洛伊德的学生，就是

①大战，指第一次世界大战。

②詹姆斯·乔伊斯（1882—1941），爱尔兰小说家。

六十——七十年代精神分析学说的拥护者，尽管和经典精神分析学说的某些论点有着种种分歧，他们还是给予精神分析学说的奠基人应有的评价，并公正地指出在弗洛伊德思想的形形色色变体之间存在的有机联系。一九六八年在罗马召开的精神分析学者代表大会即可作为例证。会上，新弗洛伊德主义者遭到指责说，“它的（新弗洛伊德主义的——作者原注）信徒愈是想脱离弗洛伊德，愈是在很大程度上暴露了自己是站在弗洛伊德的肩上的。”（14：109）

在精神分析理论的很多方面，弗洛伊德和他最亲近的学生都产生了分歧。所以，对于我们，最重要的是确定争论的主要内容，因为其后的一切都是由它衍生的。齐·弗洛伊德的学生们首先拒绝把无意识的心理活动绝对化。而作为这种分析的继续，在分析个性时，就把重点放在“自私的”“自我”上去了。弗洛伊德遗憾地指出，这就把对个体“深度的”心理过程的研究摆到次要地位上去了。特别是在批评阿德勒时，精神分析学说的创始人愤慨地宣称，阿德勒“完全遁入‘自我’的执着不放的局限性中。”而他的错误就在于“注意的仅仅是那些‘自我’可以接受而得到‘自我’支持的欲望。”这样，开始是荣格和阿德勒，稍晚是兰克、费伦奇和莱赫离开了弗洛伊德的精神分析学说，而试图把个性分析的重点转到外在动因上，而不是把人的某种特性的“亘古长有”的存在加以绝对化。在《精神分析学说的基本心理理论》一书中，齐·弗洛伊德断然表示反对这种倾向，认为随着它的胜利，“唯一内在之物的完全自律”将会告终。

由于齐·弗洛伊德的一系列拥护者对经典精神分析学说公理的背离，而形成独立的哲学——心理学分枝，同时它们又植根于弗洛伊德思想之中。这样，逐渐产生了精神分析学

说独特的横向发展。精神分析学说的基础在荣格的集体无意识、神话创作和类型学思想里，在阿德勒的个体心理学和补偿作用理论里，在兰克的恐惧和创伤理论里，在莱赫的弗洛伊德——马克思主义思想里，在 A·弗洛伊德<sup>①</sup>和克兰思<sup>②</sup>的《自我心理学》里，在霍妮、马奎斯和弗洛姆的新弗洛伊德主义思想的动态里得到显示。

值得注意的是，每过十多年，精神分析学说的拥护者们就会郑重声明对齐·弗洛伊德个别思想持尖锐批判态度，提出精神分析学说的最重要的变更，这些变更似能消除学说固有的反历史性、反道德性和在解释活动动因时的病态化倾向。这样就造成一种坚持原则和勇于批评的印象，而其结果则是革新精神分析学说，使之社会主义化，使之“接近”马克思主义。而六十一——七十年代的精神分析学家表面上相当公开地断言精神分析学说“国际性的僵化”，惋惜“精神分析学说已变为使统治秩序适应于不公正利益的润滑剂。”但是，索绪尔俏皮地指出，“精神分析学者报怨自己的奢侈生活条件——酬金每小时近一百三十马克——而同时又反对医疗费用出纳台，因为它会监督他们的收入并使之公有。精神分析学者为孤儿生活和幼儿贫困哀痛，而同时又暗中破坏母亲做零工的立法。”（143，7）

西方很多批评家都强调指出精神分析学说的贵族主义优越感及其咄咄逼人的资产阶级性质。精神分析学说的这一本质，从二十年代至今，在波利特采尔，福斯特，威尔斯，芬凯尔斯坦，克莱曼，塞瓦等人的著作中，一直明确地成为对

①A·弗洛伊德，齐·弗洛伊德之女，精神分析学家。

②克兰思，英国女精神分析学家。

它进行批评的一个主要理由。在分析精神分析学说当今在西德的地位时，索绪尔写道：“弗洛伊德学派对于实际改善工人生活能够做些什么呢？对于这一问题，只有一个回答：什么也不能。”（143，15）她公正地强调说，“史奈特尔的《神经官能症和阶级斗争》一书里，马克思和弗洛伊德的肖像各占一半面积并非登在一起。而象这本书的这种书名乃是一种蒙骗。因为西方世界的精神分析学者的行会不仅对亚非拉的非社会主义国家中的成亿群众漠不关心（在那里，按照联合国的估计有五亿人在挨饿），而且对在西方工业国家成为典型现象的身心交病的患者也同样漠然处之。在那里，需要治疗的神经官能症患者有七百万人，精神病患者约计六十万，嗜酒癖者约一百万人，嗜毒者有二十五万人，且不说日益扩大的精神药品工业的大量顾客。”（143，13）

有意识地抹煞在个性形成和发挥作用中的社会因素来使生物天性绝对化这一齐·弗洛伊德所素有的鲜明倾向也遭到了批评。这在美国心理学者沃梯斯对精神分析学说所作的批评中得到相当深入的研究。沃梯斯在指出齐·弗洛伊德试图再现个性心理过程的复杂结构的同时，又强调指出，精神分析学说提出的一系列论点受到了尖锐的批评。沃梯斯写道：“第一，精神分析学说相信无意识具有优势影响。弗洛伊德认为，人们的行为基本上不能以对实际情势的合理而现实的看法来说明，而实质上取决于内在的本能动机。”（150，190）第二，作为弗洛伊德信念的结果，坚实的无意识思想控制着意识。他的学术方法耽于回顾而基于狭隘的生物主义。第三，弗洛伊德学说的社会目标极为狭隘；虽然道德伦理上的任何一种利害关系都不时地被它否定，但是中产阶级最现代的标准仍然受到它间接的赞扬。（150，192）

我们说，沃梯斯对齐·弗洛伊德的这三点批评，完全公正地指出了精神分析学说的最薄弱的地方。这一批评更引人注意之处在于，它不仅是对弗洛伊德著作了解的结果，而且是个人印象的概括。这些印象来自他与精神分析学说奠基人的多次会见和他作为弗洛伊德的病人屡次参加精神分析“降神”时与弗洛伊德的交谈。

这样，十九—二十世纪之交形成的精神分析学说就成为一个独特例证：用著名的法国精神分析学说批评家波利特采尔的话说，如果这种理论能够为资产阶级效劳，那么它就能够<sup>①</sup>在资产阶级哲学的界限之内从狭隘的临床专业理论变为世界观的学说。精神分析学说作为露骨的资产阶级理论，其目的不仅仅是宣传反人道主义和本能的统治，激发被压抑的愿望，论证人与自己、与他人的斗争的不可避免，它在资产阶级西方世界履行着社会意识形态的职能。

马克思列宁主义对精神分析学说及其各种变体的批评是非常必要的。这种批评彻底地、充分论理地揭露了这一流派的反科学性质。这种批评的一个基本的方法论原则就是列宁关于对待任何与马克思主义世界观不相容的理论的原则：

“从粗陋的、简单的、形而上学的唯物主义的观点看来，哲学唯心主义不过是胡说。相反地，从辩证唯物主义的观点看来，哲学唯心主义是把认识的某一个特征、方面、部分片面地、夸大地……发展（膨胀，扩大）为……绝对。”<sup>②</sup>列宁引申这一思想而强调指出：“人的认识不是直线（也就是说，不是沿着直线进行的），而是无限地近似于一串圆圈、近似于螺旋的曲线。这一曲线的任何一个片断、碎片、小段

<sup>①</sup> 参见《列宁选集》第2卷（中文版），第715页。

都能被变成（被片面地变成）独立的完整的直线，而这条直线能把人们（如果只见树木不见森林的话）引到泥坑里去，引到僧侣主义那里去（在那里统治阶级的阶级利益就会把它**巩固起来**）。”<sup>①</sup>

弗洛伊德的关于人的“解剖学”确实是有意识地把人的注意力从对社会发展的社会性规律的分析转移到一般生物学议论的领域，而把先天本能具有无限权力，似能决定人的行为和愿望的概念强加于人的一例。

---

<sup>①</sup>参见《列宁选集》第2卷（中文版），第715页。

## 第二章

# 精神分析方法——把个性形成的自然—生物前提加以绝对化

### 无意识理论

弗洛伊德把精神分析学说理解为无意识、儿童性欲学说和梦的理论这三个原理的统一。其中儿童性欲学说实质上已变为关于被升华的(被转化的)性能量乃是人的创造积极性的源泉的见解。精神分析学说只能理解为是这三个原理的综合，而弗洛伊德的“无意识”概念本身又是与承认梦和残存于成年人记忆中的儿童性欲体验的巨大作用密不可分的。儿童性欲和梦也就成为更加明确地说明和揭示无意识实质的两个特征。

“无意识”学说是精神分析学说的出发点，照弗洛伊德的话说，是它的“第一个使人厌恶的论点”。所以，对无意识心理活动问题的彻底阐发，在西方的哲学和心理学中，是与弗洛伊德的名字联系在一起。在弗洛伊德那里，经典精神分析学说的形成过程是和他力图使自己的理论服从于在他看来是严格的内在逻辑相联系的。三个心理水平统一的独特原则，则是这一努力的结果。这三个心理水平中，一个是基础，另一个是中间环节，第三个是派生的。这个原则既清晰

地反映在精神分析学说一般理论的结构中（在这个结构中，无意识学说是基础，梦的理论是中间环节，而儿童性欲学说则是派生的），也反映在齐·弗洛伊德创立的心理学的结构中。弗洛伊德所创立的三个水平的心理结构：无意识——前意识——意识，乃是“经典精神分析学说”概念的一个特殊的标志。而这三个心理水平中，无意识完成着基础的职能。

无意识——这是一个继承下来的心理范畴。在弗洛伊德的理论中，它作为意识的对抗物，是由已被遗忘的童年时的印象，与生俱来的本能，以及把现代人和史前时代祖先联系起来的回忆所组成的。不过，依靠联想、梦、催眠状态及日常生活中的精神变态现象，我们大概更易于猜测到无意识的那种超越时间、社会和道德尺度的内容。无意识是非理性的，它服从于快乐原则。理性及按照现实原则（即考虑到周围现实的实际要求）行动的能力只是心理的第二位的范畴——意识才具有的。

弗洛伊德认为，无意识尽管拥有巨大的力量，但是在影响人的生活与活动时则力求进行得潜移默化，小心谨慎。弗洛伊德断言，我们不能感到和看到无意识“动因”，尽管我们不得不服从它。

正如我们已经强调指出的，关于人的心理的无意识范畴的学说，乃是精神分析学说体系的基础。但是，揭示出无意识是精神分析学说体系的基础，认识到正是它构成了这位奥地利神经学家的学术体系的核心，这给我们的关于无意识内容的概念还是过于表面化了。显而易见，在形式上确定无意识在精神分析学说体系中的地位和作用并不能取代对其内容的真正认识。要描绘出那些或能揭示无意识内在内容的特征是相当复杂的。所以，弗洛伊德在赋予无意识在实现最复杂



的心理过程中的首要地位的同时，把它描述成是非常多样性的。在我们看来，遗传性、幼稚性、效能性，应该称为无意识的最重要的特征。正是这些特征在弗洛伊德分析创作过程和艺术家个性时起着主导的作用。

每当无意识被弗洛伊德明显地加以绝对化的时候，总是会自然地产生这样一个问题——即心理的意识范畴在人的生活中的作用问题。弗洛伊德极为清晰地鉴别了基本心理范畴的质和量的区分，而对无意识予以特别的青睐。

弗洛伊德不止一次地强调意识的次要性，认为“精神分析学说不能把心理的本质移入意识之中”。在精神分析理论中，意识只是作为“心理的一种质”而存在的。不过，弗洛伊德对意识的这种评定并未加以详述。他干脆就宣称，意识——这是心理的这样一种质，“它与心理的别种质可以结合，也可以不结合。”从对问题的这种提法出发，弗洛伊德就完全合乎逻辑地得出结论说：“成为有意识的——这首先纯粹是一个记述性的名词。意识所依赖的是最直接而可靠的感觉。经验还进一步向我们证明，心理的要素，比如表象，通常并不总是有意识的。相反，有意识状态的迅速消失乃是心理所特有的表现。”（100，8）对于意识的概念，弗洛伊德还有一个详尽的说法：“我们的有意识的行为出于主要是在遗传影响下形成的无意识的基质：在这个基质中，含有无数构成种族精神本身的遗传的残迹。”（96，8）弗洛伊德认为，正是这种关于无意识的思想把古典心理学和当代心理学区分开来。所有具有个性特征的心理现象——感觉、思维、幻想、想象——弗洛伊德都仅仅把它们和永远起着主导作用的无意识范畴相联系。没有一个心理过程在弗洛伊德看来是不属于“无意识系统”的。

按照弗洛伊德的看法，无意识是一个具有进攻性的、强制性的、性欲的和很强虚荣心的本能的范畴。可以把每一个人比作由一块块彩石——理智、道德和良心拼成的镶嵌画面。而这些理智、道德、良心都基于一个共同的基础——无意识的本能和欲望。弗洛伊德在论证无意识理论的时候甚至企图证明，存在着完全形成于无意识的思想、感觉、情绪和印象。后来，荣格由这一论断出发，详尽地分析了“集体无意识”的思想，以此来寻求规定着包括种族属性在内的人的许多特征的基础。荣格试图通过“集体无意识”来提出以种族为标志的无意识具有统一性的思想，并由此得出不可能存在种族间的统一性的思想。

为了理解荣格的观点，必须涉及到所谓“黑人情结”的理论。这一理论是荣格在一九〇九至一九一〇年美洲之行期间形成的。他在一九一〇年三月纽伦堡精神分析学说代表大会上部分地予以公布，而在一九二七年才正式发表。（148）

一九一〇年十二月三日弗洛伊德在给荣格的信中，回忆起轰动一时的两本书《倦于美洲的人》和《美洲学》，并针对后一本书指出，“这本书太真实了。您应该读读它。里边什么都有，只是没有您所发现的黑人情结。而这一疏漏，我想，会使画面受到歪曲。”（148，377）

荣格认为，黑人情结是美洲人特有的心理特征的本源。按照荣格的说法，与黑人共同生活的必要性导向“强烈的性压抑”。这种共处可能导致“猥亵的影响”而形成一种很难“使白种民族的本能屈服”的情势。荣格认为，“因此，完善的防范措施是必要的。这种措施在美洲文化的独特性中得到体现。”（148，377）

把“集体无意识”和种族观念相联系，使荣格产生一种

思想，即认为存在着高等的人和低等的人，而总的说来，是他鼓励种族主义的纲领。

无意识——这是一个动态的，积极的范畴。这个范畴影响着意识，并把无意识的内容升华为有意识的感觉、情绪、行为。升华——这不仅是对无意识的觉悟，而且是把本能的愿望推向行动，使其体现于具体行为之中。在精神分析学者中出现了一种倾向，即把升华解释为一种否定的内容向肯定的内容进行质的转化的可能性。但是，这是不符合事实的。对于升华的实质，荣格作了最精辟的解释。他认为，弗洛伊德引入“升华”这一概念，是为了清除良心的责备。荣格说：“升华不过是一种炼丹术式的把戏：把无耻的转化为高尚的，恶的转化为善的，无私的转化为自私的。无论是谁，如果知道了这应该怎么做，就能希冀得到万世的荣光。”（132，37）

将心理学的一般理论用来阐发艺术创作问题的时候，精神分析学者依据的是无意识及其升华的能力，而把注意力正是集中于“内心深层的情欲”和“没有实现的、被禁止的愿望”的思想上。把本能的生物性动因加以绝对化，这就在分析艺术活动时取消了对具体历史的、社会的、伦理的参数的研究。

对无意识的绝对化使弗洛伊德认为，意识作为独立的心理范畴在人的生活中并不起重要的作用。在精神分析理论中，轻视心理的意识水平的作用导致了对无意识的意义的夸大，而把意识的作用仅仅局限为无意识和外界环境之间的中介。这样理解意识的作用就取消了意识在个人心理生活中的重要意义。需要强调指出，在精神分析学说发展的初期，弗洛伊德引入了“自我力量”的概念，即有意提出关于心理的

意识水平的意义和它作为个人防范无意识的能力的思想。但是逐渐地，弗洛伊德“丢掉了”“自我力量”这个概念，正如巴辛公正地指出的：“在这一独特的概念被引入之后，它遭遇了这样一个值得注意的命运。尽管它的现实性和重要性得到了承认，但是许多年间，它在精神分析理论体系中仍是一个孤立的概念，而在那些提出这一概念的人当中，也逐渐认定它没有效用，因为没有在实际上揭示它的可能性。”（15, 120）

关于无意识是人类心理的基础这一概念，在经典精神分析学说的所有发展阶段上都是不可动摇的。一九二三年齐·弗洛伊德写了一部著作《自我和伊底》，其中提出了一个新的心理结构：无意识——意识——超意识（伊底——自我——超我）。无意识作为弗洛伊德保留下来的三个心理水平统一的原则的基础，规定着意识。弗洛伊德省略了前意识这一辅助性的心理水平而引入“超我”这一新的心理水平，他把它解释为“道德的监察官”。这一新的心理水平首先有权对一定的情境做出定性的估价，指出这一情境的社会的和道德的性质。不过，在我们看来，这一新的心理结构，当年齐·弗洛伊德并未赋予很大的意义，而在当今却得到了承认并在七十年代的精神分析学者中得到相当广泛的传播。在《自我和伊底》一书发表之后，齐·弗洛伊德仍旧继续采用自己最初的关于心理水平的概念，其证据就是弗洛伊德断言：“把心理分为意识的和无意识的，这乃是精神分析学说的基本前提。而只有这种区分使精神分析学说有可能对精神生活中经常发生的非常重要的病理过程加以科学的理解。”（100, 7）

我们会发现，后来在荣格、A·弗洛伊德、霍妮的著作里，以及当代齐·弗洛伊德的门徒们那里，都试图协调无意

识和意识的关系，研究“自我”的防范机制，这些机制的目的在于限制无意识的权能。A·弗洛伊德在父亲<sup>①</sup>还在世的时候就试图来考察“自我”的防范机制问题。防范机制的形成，不仅是作为对抗无意识的一种障碍，而且也是对外界环境的一种防范。这就使“自我”具有使自己和内外威胁形成不同关系的某种独特性。A·弗洛伊德尽管是在非常谨慎的形式下，但仍然试图把意识的形成视作虽然依赖于生物遗传的因素，但又不仅局限于此的过程，因为它还受到社会条件的影响。

重要的是应该指出，把社会条件加入分析意识形成过程的尝试，导致了进一步探索文化、道德、宗教因素的作用以调节无意识的权能和认清无意识的各种本能(霍妮)，导致了更深入地分析那些能够在个体身上造成无意识感觉(忧愁、恐惧、孤独)的社会原因，导致了寻求使非理性的无意识合理化的道路(弗洛姆)。

正如我们指出的，许多新一代精神分析学说的研究者都认为，把“伊底”——“自我”——“超我”这一心理结构的模式作为研究心理过程的基础是最合理的。他们强调指出，这是一个最有前景的途径。因为它反映了心理生活由生物水平(“伊底”——无意识)向社会水平(“超我”——道德的监察官、批评者)的运动。美国著名的精神分析理论家约瑟夫就是采用这种方法。约瑟夫注意到，早在弗洛伊德以前就已经对无意识心理活动问题表现出来的广泛的科学兴趣。他指出：“在弗洛伊德以前的时代，一些作家、诗人和哲学家就描绘出了超意识的心理能动性的表现。这种心理能

---

<sup>①</sup> A·弗洛伊德是齐·弗洛伊德的女儿。

动性影响着意识的决断和行为。”（20，卷1·254）同时也应公正地指出，“许多独创性的思想和整个精神分析学说流派”的创立是和弗洛伊德的名字联系在一起。约瑟夫承认，精神分析学说发生更新和变体是很自然的事情。他倾向于认为，精神分析学说发展的新阶段的任务在于把研究心理过程的理论方法和实验方法彻底结合起来。承认意识的作用，取消弗洛伊德关于意识与无意识之间的对立，势必扩大“产生动因和意向之间冲突的范围”，势必改变关于“这些冲突本身性质”的概念。约瑟夫并没有象弗洛伊德那样把注意力集中于无意识和意识之间的冲突的必定性，即个人心理生活中冲突的必定性上，而是更为注意解决快乐原则和现实原则之间的矛盾。

无疑，随着弗洛伊德最初一些著作的发表，到一九二三年，在这位精神分析学说创始人自身的观点中就已经发生了某种变化。在这一年，弗洛伊德的新的心理“结构”模式（“伊底”——“自我”——“超我”）建立并公布于世了。应该公正地承认，齐·弗洛伊德引入“超我”这一范畴，一方面是承认了道德伦理因素，形成了不仅对于意愿而且对动因作出某种自我评价的可能性。

另一方面，齐·弗洛伊德通过建立心理的“结构”模式，按自己的愿望促成了经典精神分析学说的现代化。其实，在重新考察具有高低层次的（无意识——前意识——意识）心理模式，并引入A·弗洛伊德、霍妮、哈特曼等人采用的心理“结构”模式之后，对于前者和后者的比较分析，对于“超我”这一社会道德因素及“自我”的防范机制意义的研究，以及使弗洛伊德“自我力量”原则加深和详尽的尝试一直持续至今。如果我们得出结论，认为诸如约瑟夫和

克列麦尼乌斯的观点“造成一种克服精神分析学说‘原初缺陷’及其生物学化倾向的可能性，——一种把规定着人的主要天性的社会因素更深地纳入关于人的天性的概念的可能性。”（20，卷1·228—229）那么，在三十——四十年代就可能设想出那种克服精神分析学说“原初缺陷”的途径。显然，精神分析理论方法论基础的任何一个拥护者，四十年前不打算，今天也同样不打算“克服”精神分析学说的“原初缺陷”。因为这种克服如果是可能的话，那么就将导致某种新的理论的出现。因此，在我们看来（而根据对无意识——这一精神分析学说的原初的基本思想的评价，这是很显然的），今天他们与其说是在对人的天性中主要的，具有决定作用的东西努力进行研究，毋宁说是在对旧日的精神分析理论进行着狂热的“补缀”。

在“无意识”和“意识”两个心理范畴之间，照弗洛伊德的看法，存在着第三个范畴——前意识，它完成着独特的“守卫者”的作用。弗洛伊德引入这第三个辅助性范畴是为了调节无意识和意识的相互作用。前意识可以积极地与意识相互作用，而不发生任何障碍。

弗洛伊德把意识与无意识比为照片和底片。没有底片就不可能有照片，但是并不是每一张底片都会成为照片。弗洛伊德认为，心理的活动正是这样。无意识把自己的一部分内在的内容，自己的“精神的知”给予意识，这种内在的内容即是无意识所控制的那种大量而多样的信息。但是，无意识控制的全部信息远非都必须而且能够意识到。因为意识不给无意识的内容完全升华到意识范畴以可能性。而弗洛伊德正以此极力证明意识的保守性。意识根据自己的愿望削减无意识提供给它的信息。一部分无意识的内容没能克服前意识

——这一弗洛伊德所谓的意识的“守卫者”，也就没有被意识到，按照弗洛伊德的说法，就是被排挤掉了。弗洛伊德写道：“排挤现象——这是这样一个过程：不能渗入意识的心理活动变为无意识，即回归。”（91，卷2·132）弗洛伊德强调指出，不过，排挤过程和性欲没有任何共同之处，“而显示出纯粹的心理过程”。同时一种与排挤相抗衡的力量开始起作用：“但是，我们看到有两种无意识，一种是隐秘的，但能成为被意识的，一种是被排挤的，其本身再也不能被意识的。”（100，9）

弗洛伊德确信，对于精神分析法来说，最复杂的情况——这就是唤起能够“读出”被排挤掉的内容的联想。精神分析学者强调说，人处于“一种抵抗的控制之下”，而这种抵抗的实质是不能被人理解的，但是它伴随着不满足感。抵抗力来自“自我”——意识，不过“自我”是在无意识地起着作用。弗洛伊德指出：“我们在‘自我’本身中找到了某种也是无意识的东西，它表现为类似被排挤掉的东西——即尽管表现出强有力的作用，但并不能转化为意识，为要意识到它还要求特殊的活动。”（100，13）

为要对自己的思想加以形象生动的表述，弗洛伊德诉诸了骑士的象征，骑士象征着意识，或“自我”，而马象征着无意识，或“伊底”。弗洛伊德写道：“对于‘伊底’来说，‘自我’就象是一个骑士。他应该驾御那匹比他强有力的马。‘自我’和这个骑士的区别仅在于，完成驾御烈马这件事情，骑士是试图依靠自己的力量，而‘自我’则试图依靠借用的力量。”（100，22）弗洛伊德进一步发挥这个形象的意义，认为“作为骑士，如果他不愿与马分开，那么他常常只能把马驾御到它自己想去的地方。‘自我’通常也是这



样，它只能按照‘伊底’的意志来行动，而好象这就是他自己的意志一样。”（100，22）

这样，照弗洛伊德的看法，通过升华、排挤和抵抗的过程，实现着心理范畴之间的相互作用。这种相互作用被某些作者解释为弗洛伊德心理学结构的“恶性循环”。在确定弗洛伊德的“恶性循环”的意义时，舍罗茨娅写道：“心理活动并不终止于从无意识的心理系统通向意识的心理系统，对于它，还有一条归返的途径——从意识的心理系统通向无意识的心理系统。”（111，卷1·39）这样，“恶性循环”的概念应该相应地看作升华过程和排挤过程。

在我们看来，“恶性循环”的概念仅相应于排挤过程，而升华作用——这是一种把活动过程纳入对人的心理生活的分析的独特尝试。确实，弗洛伊德的“作为一种活动的升华”是没有能动性的，它不是个人个性经验的结果，而是超个性的，过去的，先天本能的和家族回忆的投影。如果论及艺术创作过程的话，那么，升华还实现着个性对于超个性的过去加以艺术体现的一个时间过程。创作过程总是被弗洛伊德“向内”投射（如果指艺术形象的源泉而言）。

至于排挤过程，那么它的确服从于“恶性循环”的模式。被排挤而永远返回到无意识心理的领域的某种内容，按照弗洛伊德的理论，使人产生一种独特的不满足，不平衡的心理状态，一种忧郁的，有时是具有明显悲剧预感的心理状态。

我们来考察无意识的一些最重要的特征。按照弗洛伊德的理论，无意识这一每个人心理生活中的主导范畴是揭示人类活动动因奥秘的范畴。只有当我们考察与精神分析学说有着原则区别的另一些有关无意识心理问题的见解之后，才有

可能对弗洛伊德的心理理论进行进一步的分析和批评。

超意识的心理活动成为严肃的科学兴趣的对象是在十九世纪和二十世纪之交。在这个时期以前，一切分析超意识心理活动的尝试（如柏拉图、莱布尼茨、笛卡尔、洛克、康德）都表现出概念上的松垮和论据的不可靠性。十九世纪和二十世纪之交，总的来说，意识问题引起了人们广泛的兴趣。而对无意识的研究的积极性也显著地增长了。谢切诺夫和巴甫洛夫的著作是众所周知的。他们的著作中明晰地贯穿着这样一个思想，即把心理和意识等同起来是没有根据的。巴甫洛夫认为，心理生活是由意识的和无意识的两个过程所构成的。

我国科学对于无意识心理过程问题的提法和解决是有着特定传统的。在五十一六十年代，这个问题引起了多方面的一贯的兴趣。研究人员在评价这一时期所特有的对于无意识问题的科学兴趣热时，提出了许多原因来加以解释。（20，卷1·27,29）这些原因中最重要的要算是苏联心理学中乌兹纳捷<sup>①</sup>思想的巩固和进一步发展，首先是他的无意识的心理定势理论。这种理论被苏联心理学家视为无意识概念的基础。广泛研究关于无意识的理论的原因之一，是在西方科学中马克思主义对精神分析学说及其当代变种所进行的批评的兴盛。尽管尚在弗洛伊德生前，他的学生就对精神分析学说进行了修正，而正统精神分析理论后来才有了演变，对无意识作用及其内容进行了重新考察，对把无意识绝对化而轻视意识的倾向进行了批评，但是，这种心理水平（指无意识——译者）的存在的必要性本身，以及对它在人的生活中的作用的注重却

<sup>①</sup>乌兹纳捷（1886—1950）苏联心理学家。

始终不变。引起对无意识心理活动问题的科学理论兴趣的强有力的原因，还有各种社会学科和自然学科对于探索人的活动中的创造基础的形成和发展这一科学问题的注意。这导致了对创造中的激励启发功能、创造的动因、科学和艺术的天赋的特性等问题的研究。如果我们来考察无意识在艺术地把握世界的过程中的表现的话，我们会确信，不仅是艺术作品构思产生的这一直接过程，而且就是灵感状态、直觉、艺术趣味、民间创作发展的动因、对艺术的感知，这些都是远非仅仅依靠意识水平就永远能够得以理解的。苏联大量学术著作都确认：“对无意识理论、对分析无意识的方法缺乏研究，给心理学范围内的一系列当代最重要的科学思想流派的发展带来了阻遏性的影响。”（20，卷1·28）这一论断促进了对无意识的本质及其在人的活动中的作用这个具有争论的复杂问题进行严肃的科学探讨。

五十年代末到六十年代初，这也是某些术语准确化的时期，是一系列著作者的概念形成的时期。这些概念正如我们将要表明的，在今天理解无意识心理活动时还在继续使用，这导致了一些苏联研究者之间饶有兴味的，在理论上颇为重要的对话。

马克思主义经典作家考察了个人、社会、自然之间生物学的和社会学的辩证的相互联系问题，强调指出：“我们统治自然界，决不象征服者统治异民族一样，决不象站在自然界以外的人一样，——相反地，我们连同我们的肉、血和头脑都是属于自然界，存在于自然界的。”<sup>①</sup>

对无意识问题的提法直接取决于在理解心理本质诸问题

---

<sup>①</sup> 参见《马克思恩格斯选集》第3卷第518页。

上的更广范围的规定。由此看来，研究无意识的本体论的性质和弄清心理——意识——无意识这些概念的相对关系有着很大的意义。在我们看来，把意识理解为心理的最高形式的特征，由此来研究无意识是最有前景的。因为这种方法能够使无意识的问题有机地和在人类发展的早期阶段上，意识发生的过程相互联系起来。马克思主义关于人类发展早期阶段上意识发生的原理，将动物心理和人的心理划清了界限，而承认“人的心理的特征是意识，而动物心理则没有意识。这在原则上已经表明也接受了无意识心理这个概念。”

(108, 22) 而无意识也就起着从生理的东西向意识的过渡成分的作用。

苏联著名心理学家奇哈尔季什维利在考察心理、意识和无意识之间的相互联系时，提出一个问题：“能够直接体验到的心理现象，除意识之外，是否还具有某种与生理现象相区别的其他特征。”(108, 98) 问题的这种提法导致了在行为活动的结构中来考察心理过程，规定在这种结构中心理的基本机能。奇哈尔季什维利指出，在行为活动中可以发现“一些合理性的现象（动态和结构），是在此时并未被意识所虑及的。所以，我们不能不把它们视为无意识心理作用所造成的。”(108, 98) 把意识作为心理的最高形式的特征加以考察，并不排除研究心理的其他特征的可能性，并且仍然可以认为，“意识和无意识的心理过程形成一个统一的结构整体，我们日常的精神生活就是在其间进行的。”(108, 103)

苏联科学中对无意识心理活动的广泛问题的理论研究的顺利发展，在很多方面是依靠了著名的格鲁吉亚心理学家乌兹纳捷所建立而由他的学生们予以进一步深入阐述的定势理

论。

乌兹纳捷对于研究无意识心理活动的兴趣是由必须回答关于心理发展趋势这一更为广泛而普遍的问题所引起的。他的出发点是认为，心理一经产生，并不永远总是该种静态的本质。它经历着一系列的发展阶段。由此可以断言，心理的意识水平并没有穷尽心理本身。心理——这是一个发展过程，这一思想是提出存在着心理发展的前意识阶段问题的先决条件。

在二十世纪最初十年间形成的乌兹纳捷的定势理论在现代心理科学的一系列重要问题的研究中，首先是在马克思主义关于无意识心理活动现象的观点的发展中起了相当大的作用。正如所有崭新的现象一样，定势理论要求对“定势”的概念和心理学诸科学概念进行彻底的系统研究和合乎逻辑的对比。

五十到六十年代间，在关于定势理论问题的一系列学术论文和广泛的辩论中，对弄清定势的一般理论及其本质中的特殊因素给予了极大的注意。（16；21；22；23；78）正如普兰季什维利指出的，乌兹纳捷和他的学生们的学术著作旨在研究作为个性的“完整的人”的活动的一般心理学概念问题。而作为“阐明人的活动的一般心理特点问题的概念”，定势概念设定活动具有某种方向性。普兰季什维利指出，“（乌兹纳捷等人）用实验性的研究证明，因为完整的个人的活动的某种性质——活动的方向性——是在作为主体对一定活动的预备性的‘本质力量的’动力组织的基础上生成的，所以完整个人的活动的方向性便不能容纳到刺激——反应这一机械公式中。”（74，72）

乌兹纳捷和他的学生们都指出，主体对于某种活动的准

各状态对“定势错觉”的产生是很重要的。

接受乌兹纳捷试验的人们证明，人可能发生一系列错觉（体积、压力、听觉、光亮、数量、重量）。我们举一个表现体积错觉的实验的例子：接受试验者被导入一种深度催眠状态。在这一状态下，往他的手中放上大小不同的两个球。让他对它们加以比较，并说出其中哪个大些。然后将此人引出催眠状态而对他进行参校试验：把同样大小的两个球放在他的手中，让他进行比较。接受试验者并不怀疑在催眠状态下的经验，在参校试验中仍然表现出“通常的定势错觉”；他总是觉得其中的一个球大些。对实验的考核使乌兹纳捷确信，人在催眠状态中接受的经验给人以巨大的影响。有意思的是，在乌兹纳捷的实验中，错觉的数量达到百分之八十至百分之百。乌兹纳捷得出结论，认为由于实验，接受试验者身上形成“某种内在状态，这种状态使他对接受下一步的意图有了准备。”乌兹纳捷认为，这种状态“绝不能称之为是有意识的，”而同时，“这种状态表现为十分有效力的，因而是完全现实性的因素。它指导和规定着我们的意识的内容。”（83，16—17）

上述状态，乌兹纳捷认为是一种超意识的心理过程，这一过程发生于意识之前，而经常规定着一系列意识要素的出现。正是这一状态（超意识的心理过程）在乌兹纳捷的理论中称为“定势”：“我们是否可以说，这种状态尽管不是意识的状态，但仍然是一种具有某种意识内容的独特的意向。如果把这种状态称作主观定势，大概是最准确不过的。这是因为，第一，这不是局部的意识内容，不是与其他意识内容相对立，并与之发生相互关系的个别的心理内容，而是主体的某种整体状态。第二，这不单纯是主体心理生活的某一种内容，而

是其心理生活的动力规定性的一个要素。最后，这不是主体意识的某种特定的、局部的内容，而是主体对一定活动的一定方向的整体倾向性。一句话，这与其说是主体对必须在其间提出和解决问题的情境的作用的某种个别体验，是基本的、原初的反应，不如说是整个主体的主观定势。”（83，18）

乌兹纳捷的定势理论使我们有可能来讨论无意识现象的机动性问题。这种现象是反应的一种独特形式。在这种场合下，反应的独特性就在于它的整体性，即“主体的独特的调整及其准备性……以使主体表现出那些正是保证与情境完全相符的消极的或积极的反应的心理行为或运动行为。”（21，32）无意识的心理现象并不与意识矛盾，与意识发生斗争，它乃是意识的低级水平，它和意识构成“一个结构的整体”。乌兹纳捷指出：“为使意识在某一趋向中活动起来，就必须预先有定势的能动性。实际上，这种能动性在每一个个别场合中也就决定着这一趋向。”（83，41）

因此，用列昂节夫的话说，无意识和意识——“不过是心理反应的不同水平”。意识和无意识这两个心理水平处于动态的相互联系之中，这种相互联系的意义在创造活动过程中充分地展示出来。艺术家或学者提出一定的创造任务，这便成为使脑力和体力都积极活动起来，处于最高度紧张状态的动因，也就创造了克服无意识和意识之间的界限的可能性。应该指出，乌兹纳捷关于无意识现象的机动性这一具有理论前景的原理得到进一步富有成效的深入研究。这就使得现在有可能提出和解决一系列特殊的创作现象的本质的问题。根据乌兹纳捷的定势理论，深入研究定势的各种机能，有着很大的意义。各种定势的机能，“根据人的行为的两方

面（定势方面和客体化方面）的相互关系”，是由“心理反应的未意识到的和有意识的两种形式的协同作用”决定的。而“这种协同作用依赖于在个体和环境之间形成的相互关系的水平”。（20，卷1·92）普兰季什维利在考察定势功能时指出了它的性能：既形成对尚未来临的能动性的潜在素质，又是对已在实现着的能动性的现实的控制。按照普兰季什维利的论断，定势“在对行为（这种行为是在现实活动之中发生的）体验过程的具有定向能动性的动力组织中，在现象过程中，表现为是过渡性的，可变的。”（20，卷1·93）

在我们看来，根据定势理论，作为心理反应的不同水平（无意识和意识）相互作用的实例来研究诸如直觉这一艺术创作过程中具有很大意义的现象是很重要的。

在艺术创作过程中，直觉是由艺术反映现实的特点所决定的。直觉有可能造成在认识过程中直接生动的直观阶段的不寻常的积极性，而使个人经验与集体很多世纪间，在改造社会的实践过程中获得的经验能够得到综合。不能把人的心理活动仅仅说成有两个因素：生物基础（遗传的素质）和个人经验。人的心理活动的特性在于它的形成中还有一个因素在起作用——这就是人掌握“全人类的，社会的经验”的能力。这种经验“是在人们的具体活动、语言、劳动产品和社会生活形态中逐渐积累起来的。这种社会经验不仅形成劳动活动的方法和与外部世界对象斗争的方法，它也造成了控制自我行为的复杂、机变的方式，形成了概括化的形象与概念的复杂领域，这些形象与概念构成人的意识的内容。”（63，230—231）

首先，必须把直觉和需要解决一定任务的个人的经验、知识、高度发展的智能、紧张的创造性劳动相互联系起来。



直觉的概念，即是进行创造性劳动的个人所固有的一种直接领悟真理的能力。这种能力表现为在心理的无意识和意识两个水平相互作用下的一种飞跃。直觉的概念揭示了迅速而有成效地完成创造性任务的过程，而这一任务要求个人付出巨大努力并且似乎是难以完成的。

直觉——这个概念描述的是一种任何从事创造性活动的个人都体验得到的内心兴奋状态，独特的“智能顿悟”状态。同时，直觉在一定时刻之前，包含有无意识的因素，因为它乃是在心理的历史发展过程中形成的心理的无意识水平和意识水平发生某种相互作用的结果。

根据上面所说，直觉现象中的活动的自动性问题具有特殊的意义。

众所周知，对直觉的一个最流行的解释是和存在着紧缩的逻辑思维形式相联系的。比如，在丘叶娃的著作中，就可以看到对直觉的这种见解。(107)她指出，直觉的意义在于是一种使人得以看到客体的重要而隐秘的特性的现象。这种极为紧缩的逻辑思维行为之可能存在，首先决定于人的经验和知识。

这种出发点本身是合理的，因为这种出发点能够让我们确定直觉作为逻辑思维过程的独特形式的特点，并提出关于直觉的认识根源问题。

同时，这种见解中也隐藏着一种危险性，即把直觉和“不加思索”的活动形式等同起来。在这种活动形式中，一系列过程——演奏乐器，制造物品时的尺寸计算，堆放砖石，阅读和医生诊断时对最使我们感兴趣的问题的即时选择，等等——都是在没有思索的，无意识的状态下发生的。人们也把活动的这种自动性和直觉等量齐观，这就导致了把习惯、

职业素养与直觉混为一谈。直觉乃是一种由无意识的活动性、能动性造成的状态。我们来详细地讨论一下直觉的例子和通过自动性、习惯、素养的观念考察直觉的本质的具有的局限性的例子。因为在理论上，可能会碰到类似的，而范围更为广泛的概念，其中“对所有需要引入无意识心理活动来解释的现象，也正是自动作用的现象。”（20，卷1·204）提出必须以自动作用来取代无意识心理活动的思想的人坚信：

“无意识心理活动的假设正在成为多余的。”（20，卷1·203）照我们的看法，在这种结论中，遭到非议的首先是认为无意识心理活动是假设性的这一见解。同时，我们应该再次指出，无意识的积极性，各种水平的心理反应的相互作用的机动性取得成果的条件，是它们涉及到人的鲜明的个性。这种个性在人有意识的生活的漫长时间里，积极地对待周围现实，并给自己提出思索和改造世界的目的。无意识心理范畴的知识的积累是逐步的，而每一新的积层——都无疑是深刻的知识的成果，是对文化科学成果的财富的逐步了解的结果。因此，齐·弗洛伊德断言说无意识，作为本能的、超时间的心理范畴，把创造过程变成了不可控制的、不可测定的现象的这一论断是根本不正确的。

当代资产阶级研究者对精神分析学说各方面的问题进行了研究。既研究了它对一般创作问题的态度，也研究了它对创作问题中的局部现象的态度。比如，在绍克斯密特的涉猎极广的学术著作《理智、创作、认识的方式》一书中，仅是从历史的批判的角度研究了对艺术创作进行弗洛伊德式的解释的意义。（144）绍克斯密特在给予齐·弗洛伊德的探索应有的评价的同时，似乎又认为，符次堡的格式塔心理学派和实用主义哲学的代表人物为理解创作提供了更为珍贵的东

西。相反，弗洛伊德学派的当代代表人物之一贝拉克对齐·弗洛伊德的观点加以深化，从三个方面来研究无意识。生理方面：机体的大多数植物性机能的无意识性；结构方面：自动性动作及赖以形成任何意识内容的隐秘的神经系的能动性的无意识性；动态方面：按其心理内容不为意识所接受，而可以通过象征的迂迴途径在意识中表现出来的东西的无意识性。（65,140）

无意识在艺术创作过程中的直接作用、意义和机能的问题，在当今西方美学家、心理学家和文艺学家的艺术著作中被相当广泛地提了出来。①那些能够构拟这样一系列作家创作过程的回忆性的和文学理论的著作占有特殊地位。这些被选中的作家接近精神分析学说思想，并都是寻求无意识动因和自由联想来作为文学创作的激励因素的，对劳伦斯的创作和理论遗产的炽烈兴趣就是一个例证。②

研究“无意识——艺术创作”问题的兴趣首先是由于，按照精神分析学者的信念，艺术创作、艺术可以使人摆脱过去，好象从人的身上卸除其无意识的重荷。把无意识变为艺术形象的时候，艺术就把我们带回到童年的朦胧状态。美国精神分析学者里弗赞扬弗洛伊德的“艺术——神话”是洞视无意识奥秘的方法。他欢迎无意识理论，因为他认为，这种理论可以用某些原始的思想形式把个性从奴化中解放出来。

---

①在艾斯列尔、巴隆、哈维尔卡等人的著作中，无意识的问题变成对天才、创作能力、想象、创作过程的自由与必然的研究。——作者原注。

②近年间，西方广泛再版劳伦斯的著作及关于他的通讯、文章、学术著作。——作者原注。

我们可以把巴隆的著作《创作和个性的自由》作为弗洛伊德—荣格无意识思想的进一步发展来加以考察。在分析艺术创作和作家的的工作过程时（巴隆对文学创作的构思形成及实现的各个阶段颇感兴趣），他特别加以注意的是幻想和梦境通过艺术形象得以实现的复杂现象，以及对象征的解释。巴隆继承荣格的传统，在考察“无意识——直觉”这两个概念的相互联系时，把直觉解释为一种无意识的心理表现，并把直觉能力归为作家所固有的非常能力。（荣格认为，艺术家所拥有的“内倾”直觉具有特别的创作力量。——作者原注）直觉作为天才的一个特点，巴隆是通过种种对立状态（对周围环境、对外界的注意——对自我的注意，对自我本身的专注；感知——思维；知觉——认识；感觉——直觉）的比较分析来加以考察的。（120，245）巴隆认为，在天才作家身上，占优势的是情感—直觉的方法，自我认识的意向。而在他们的创作活动中，无意识起着巨大的作用。我们应该注意到，巴隆比精神分析学说创始人本人走得更远。他试图把艺术作品的构思形成不仅作为意识的或无意识的行为来加以考察，而且作为前意识的行为来加以考察。这样一来，创作根源的要素也就可以包括前意识这一辅助性的心理范畴。

在当今西方，对于弗洛伊德称为具体艺术作品的无意识心理根源中的内在内容的研究受到极大注意。比如，哈维尔卡特别强调与儿童性欲体验相联系的儿童时代的无意识回忆的作用。而留田贝克把创作过程中艺术家的宣泄净化问题作为一个中心问题提了出来。他认为幻想、痛苦与自己的主人公的共同体验会丰富艺术家的内心世界，缓和无意识升华为意识的冲突的尖锐性。按照留田贝克的见解，正是共同体验的能力和创作的宣泄原则划清了艺术家和神经衰弱患者的界

限，留田贝克写道：“起于无意识过程的神经机能症常常是一种不机巧的，不很有适应性的解决情绪冲突的尝试。”

(147,18) 留田贝克认为，在创作中，不能把一切都归为本能的，下意识的动因，因为病态、心理上的不健全以及“神经衰弱性的行为，永远是对创作有消极影响的。”(147, 19)

无论是在对无意识的一般理论观点的评价上，还是在对用无意识作用探讨艺术创作的理解上，精神分析理论的代表人物们总是试图消除正统弗洛伊德学说的某些引起争议的方面。同时，新一代精神分析学者并不从根本上改变无意识在艺术创作中具有动员性的激励作用的观点的实质。

承认无意识并将其加以绝对化的倾向是很多学术著作都具有的。这些著作并不联系创作活动，而是要揭示作者研究历史、道德、宗教等问题的概念。在美国历史学家玛兹利施编辑的文集《精神分析学说和历史》一书中，就坚持这样一种观点，即认为在研究历史时，必须采用精神分析方法，首先是采用关于个人行为活动的无意识动因的观点。(137)

玛兹利施把弗洛伊德的无意识理论看作是对人身上生理的东西向社会的东西“演进”的一种解释。尽管文集的作者们不得不承认弗洛伊德对于人类社会、宗教、图腾及禁忌产生的看法，不如说是“从心理学上着眼的”，而不是“从历史的”现实性上着眼的。但是，对于整个无意识一本能的，先天动因的思想的估价仍是很高的。

美国学者梅蔡尔的著作《民族性格概论》一书对精神分析理论给予了很高的评价，而且，作者还直接采用了弗洛伊德关于“人型”的概念。(133)梅蔡尔不仅把弗洛伊德的理论视为独有的现象，而且还断言弗洛伊德创立了关于个性的

凝炼的概念。

弗洛伊德在赋予无意识以主导作用，把它视为理解人的心理的决定性基础的同时，又力图克服他们所提出的心理解剖学的抽象性的性质。为了寻求证实自己的概念可靠性的证据，弗洛伊德不仅研究个性的性欲发展问题，而且还制造了各种证实无意识的方法。这些方法当中，值得注意的有自由联想、梦景、催眠性暗示、神经官能症、“日常生活中的精神病理学”事实。因此，对精神分析学说的批评自然便需要揭示出这些被纳入儿童性欲理论和梦的理論的思想的缺陷。

### 儿童性欲理论是艺术的“基础”

依据无意识理论，齐·弗洛伊德逐步形成儿童性欲学说。其表现形式之一，即是所谓“俄狄浦斯情结<sup>①</sup>”。按照弗洛伊德的话说，宗教、道德和艺术都源于“俄狄浦斯情结”。儿童性欲学说导致了“里比多”概念的引入。里比多“完全类如饥饿，它标志着一种力量，伴随这种力量表现出一种欲望——在这种情况下就是性的欲望，就象渴望进食时的饥饿感一样。”在整个人生过程中，情欲的力量——里比多，与死亡的欲向的能量——塔纳多斯，都处于一种斗争状态。里比多的能量从婴儿出生和发育的最初时刻起，就开始表现出来。一九〇五年，齐·弗洛伊德在维也纳就公布了关于幼稚性欲理

---

<sup>①</sup>俄狄浦斯情结是弗洛伊德精神分析理论的专门用语。指儿童仇父恋母的心理。俄狄浦斯是希腊神话中由命运注定在无意中弑父娶母的一位国王。

论的基本原则。(99)

弗洛伊德认为，儿童早期的性欲发展必然要通过“俄狄浦斯情结”阶段。婴儿对母亲，对母亲的乳房的态度便具有“那种乳儿力图占有整个对象（为了把它们吃进嘴里）的懵懂的贪欲。”而这种“懵懂的贪欲”，正如弗洛伊德在他的著作《日常生活的心理病理学》中指出的，“只是不完全地为文化和教育所麻痹。”（100，26）

“俄狄浦斯情结”的出现，其根据乃是古希腊神话关于忒拜国王俄狄浦斯的故事和在索福克勒斯的悲剧《俄狄浦斯王》中对这一神话的解释。弗洛伊德援引这一神话而断言，俄狄浦斯和他的母亲的关系揭示了关于儿子对母亲的性欲这一人类永恒的悲剧。我们要指出，弗洛伊德的学生荣格在自己醉心于精神分析学说的早期，曾经探讨过与“俄狄浦斯情结”相对的“艾列克特拉情结<sup>①</sup>”，即女儿对父亲的性欲。对双亲的这种关系的结果，便是产生了女儿对父亲和儿子对母亲的炽烈而无意识的仇恨。进而便可能形成“弑父”情结及现实的弑父弑母事实（比如在欧里庇得斯的悲剧《艾列克特拉》中女皇克吕泰涅斯特拉的被杀）。虽然弗洛伊德承认在“俄狄浦斯情结”和“艾列克特拉情结”中表现出来的儿童的性欲，在人生早年呈现为一种“朦胧的图景”，“羞怯的暗示”，但同时，在整个人生中，（性欲的——作者原注）幼稚的核心象它的或大或小的一部分上层建筑一样，一直保存着。

---

<sup>①</sup>艾列克特拉是希腊神话中迈锡尼王阿伽门农之女。她帮助弟弟俄瑞斯忒斯为父复仇，杀死了母亲克吕泰涅斯特拉和她的情人。

弗洛伊德试图利用关于俄狄浦斯的神话来作为在遗传的无意识的基础上联合人类的手段。性欲被作为理解真正的个性本质的唯一推动力，人为地强加于“生物化了的”人类身上。在分析索福克勒斯的悲剧《俄狄浦斯王》时，弗洛伊德声称：“观众对传说的神秘涵义和内容作出了反应。他们的反应就象通过自我分析揭开自己身上的俄狄浦斯情结，并揭示出，神的意志和先知的预言乃是一种对人自身的无意识隐蔽的理想化。”（91，121）

儿童性欲理论的某些当今的拥护者们认为，自己的任务就是要尽可能完整地揭示“传说的神秘涵义和内容”。对“神秘涵义”的这种深入探索最彻底地表现在例如精神分析学者德维莱和康采尔的著作中。（117）他们对悲剧中的一些个别形象和情节线索提出了自己的解释：俄狄浦斯和斯芬克斯的相遇——这似乎是作者所理解的“双亲兼而一身的形象”。半为妇女，半为母狮的斯芬克斯，康采尔认为是“伪装了的同性恋的父亲形象”，同时又是“具有阳性生殖器崇拜的母亲”。俄狄浦斯杀死斯芬克斯，被视为是对于占有自己母亲的道路上的障碍的克服。女皇伊俄卡斯忒的寝室，康采尔“视作”是母腹的象征。俄狄浦斯把母亲（女皇）衣服上的扣钩刺入自己眼睛而失明的场面被解释为阉割的象征性描述。（117，193）

弗洛伊德把“俄狄浦斯情结”的胚芽归于原始制度的时代，而把它视为对原罪的负罪感的觉醒。弗洛伊德分析了索福克勒斯的这一悲剧，而指责作者没有能利用这一传说的真正涵义。他认为，索福克勒斯敬畏神灵的机巧使他感到“最高的德行乃是服从诸神的意志，即使是在他们犯罪的时候”。弗洛伊德怀疑索福克勒斯的这种敬畏神灵的机巧可以解决所有



困难。

众所周知，索福克勒斯的悲剧《俄狄浦斯王》和欧里庇得斯、埃斯库罗斯的不巧悲剧一样，在神话占据思想形态统治地位的时代，成为作为这一时代的一个主导美学范畴——悲剧概念的鲜明典范。希腊神话神人同形的性质致使在包括索福克勒斯的悲剧在内的每一个希腊悲剧中都经常可以发现对贬低人之尊严的神灵和劫运的统治的抗议。悲剧的中心不是作者的敬畏神灵的机巧，而是理解人与人之间相互联系本质的尝试，是由索福克勒斯相当明确地提出的关于主人公的道德责任问题。我们可以完全同意一些苏联理论家的意见。他们公正地认为，最使索福克勒斯关注的是，“在劫数难逃的前提下，一个人（如果他是一个真正的人）究竟是消极地屈从于自己的命运，还是必须始终不渝地信守自己的道德责任？”

（44, 111）索福克勒斯的构想乃是悲剧本质中所固有的宣泄原则的艺术体现。而且特别重要的是正确地确定索福克勒斯在研究主人公道德净化过程时特别重视的是什么。在我们看来，雅尔霍的见解是正确的。他说：“索福克勒斯并不是把自己的艺术任务视为使观众摆脱杀父娶母的罪念而得到净化，而是要描绘主人公能够对自己的过去进行‘悲剧性的分析’以确定自己真正的人的本质。”（117, 213）

建立在解决乱伦冲突之上的索福克勒斯的悲剧——这是这位希腊诗人对于理解“已经被人类克胜的”原始社会关系水平所做的独特贡献，而不是把“俄狄浦斯情结”理解为全人类亲子关系的规范。

按照弗洛伊德的意见，“俄狄浦斯情结”除了能够表现为人的积极性的无意识动因，还能够产生独特的回答反应。比如，可以形成哈姆雷特个性类型：哈姆雷特不能服从理智

来为父复仇，弗洛伊德断言说，这是因为那种本应唤起他去复仇的仇恨，在他身上被自责以致良心谴责所代替。这种谴责向他指出，他并不比那个应该惩罚的罪犯好。

在分析哈姆雷特的悲剧时，弗洛伊德把莎士比亚与他的主人公直接等同起来。后来，这一据我们看来完全错误的倾向被弗洛伊德运用于分析其他艺术家创作中形象形成的根源上。在精神分析学派的创作理论中，把艺术家和他们所塑造的人物相等同的思想取得了合法的性质。正如我们后边将要谈到的，这导致了对一系列艺术家的创作过程的错误解释。

这样，利用古希腊神话以及索福克勒斯在戏剧中对神话的理解，齐·弗洛伊德发展了关于对客体的双重关系的原理：可以占有它，也可以使自己与之等同。弗洛伊德认为，在人类社会的早期，“俄狄浦斯情结”的发展；恰恰是表现为对客体的占有被取代为与客体相等同。弗洛伊德着力分析原始民族的一种信仰，这种信仰认为，被摄为食物的动物的特性将转移到摄食者的身上。作为这种信仰的继续，便逐渐形成了“禁忌”。各古代民族的宗教传统可以成为以和客体相等同取代对客体的选取的例证。弗洛伊德指出，这种信仰成为残忍野蛮的一种根据，而在包括基督教所特有的圣餐在内的一系列图腾式的摄食风习中表现出来。弗洛伊德得出结论说：“这种在这里归为借助嘴对客体进行控制的结果，对于后来对性欲对象的选择来说的确是可靠的。”（100, 26）

弗洛伊德认为，精神分析疗法的功绩之一，就是它能够依靠对“俄狄浦斯情结”的分析性描述，“扩大”和“强化”儿童时代仅仅是“朦胧的图景”的那种东西：仇父，希望他死，对作为女性的母亲的恋情和占有她的愿望。弗洛伊

德问道：“我们能否设想，幼年时的这种强烈而极度的情感活动，或是依靠参与某一新的要素的分析，会把我们引入迷途？”弗洛伊德提出这种问题不是偶然的。因为他懂得，有可能把某种现在的或过渡时期的东西带入对过去的回忆，这一来，就歪曲了这一过去的画面。

弗洛伊德研究把现实的东西移入过去的原因，进而逐步形成了关于“逆幻想”的理论。这一理论在分析艺术家个性时起着特定的作用。他写道：“我们很容易发现，对父亲的仇恨由于一系列产生于生活的更晚时期以及与父亲相互关系的更晚时期的原因而加强，我们也很容易发现，对母亲的性欲采取着一种对婴孩来说还是格格不入的形式。”（101，126）与此同时，弗洛伊德坚决反对以“逆幻想”来取代“俄狄浦斯情结”，反对把“俄狄浦斯情结”的内容归于更成熟的年龄的印象，而特别强调儿童性欲理论的“幼稚核心”的不可动摇性。

稍晚，弗洛伊德的学生兰克在其著作《生的创伤》中，把自己老师的推理逻辑“建树完毕”。他开始分析婴儿从胚胎起对母亲的性欲。兰克详细地阐发了人的生命的腹内生存时期在出生之后的意义的论点。在母体中，人的未来的躯体可靠地得到免遭危险的保障，不知道恐怖。他的生前时期可以称为“母腹中的天堂”。

建立间接模仿母腹的任何形式或达到某种类似状态，被兰克视为人的实践活动和精神活动的现实目的。兰克还在原始人本能地再现母腹的活动中寻找艺术的起源（孕妇的身形、家什器皿、花瓶的形状等等）。兰克似乎认为，人的出生乃是第一次严重的创伤，它可能进一步导致神经官能症。而创伤的基本原因正在于使婴儿脱离了母亲这一欲望的对

象<sup>①</sup>。所以，艺术在某种意义上完成着医生的作用。艺术向病人隐瞒真正的病因和病情，犹如在缓解疼痛。也就是说，虽然它不向人揭示创伤和神经官能症的真实原因，而却给予“病人”以享乐的幻觉，而且艺术家在使人摆脱创伤，摆脱敌对的本能的同时，自己却仍处于“生的创伤”的桎梏之中，什么时候也不能克服无意识的本能所造成的对现实态度的幼稚水平。艺术家成为向人类施行善举的象征性的牺牲品。

应该指出的是，“俄狄浦斯情结”在精神分析学者当中引起了强烈的反对，这成为重新考察精神分析理论的一个原因。尚在弗洛伊德生前，他的追随者们就对“俄狄浦斯情结”进行了批评。K·-Γ·荣格起初协助弗洛伊德研究儿童性欲理论，而后来则摒弃了自己导师的泛性欲主义。阿德勒认为，神经官能症的基础不是因为性欲，而是权力欲和好强心，是这些欲望和对自己缺陷的感觉相撞所造成的。(119) 根据阿德勒的见解，神经官能症本质上是对难于确立自己社会地位的一种个性反应。按照阿德勒的见解，争取社会地位的复杂性与其说和社会原因有关，不如说首先和人的机体的

---

<sup>①</sup>正如精神分析学说的其他拥护者一样，兰克持有这样一种观点，认为有权提出在胎儿发育初期的心理活动问题。在批评这种对意识形成的问题的见解时，美国著名生理学家德尔加多引证了塞哲尔的著作，塞哲尔认为，任何神经官能症的根源应该在人出世前的存在中去寻找。虽然塞哲尔没能把某些患者的神经官能症和他们生命的胎内时期联系在一起，不过，他让病人思考精子。因为他认为，性细胞有其自己的心理生活，而具有认识和记忆的能力。(33)——作者原注。

原因有关。被阿德勒广为使用的“补偿——超补偿”概念就是克服机体缺陷的一种方法（口吃的狄摩西尼<sup>①</sup>成为伟大的演说家，肢体残瘫的罗特列克成为卓越的歌手，贝多芬耳聋了仍能继续音乐创作等等）。但是正如苏联著名心理学家亚罗舍夫斯基正确指出的：“无论是把社会化定义为压抑性欲，而将其能量转到社会所允许的对象上去，（弗洛伊德）还是把社会化看作是努力对个人的缺陷进行补偿，甚至超补偿的结果，（阿德勒）——在这两种场合下，强调的都是个人的对抗和‘社会关系的前后联系’，而没能揭示出个人与社会之间相互作用的真实图景。”（116，206）

对精神分析学说中的儿童性欲理论和性本能的绝对化需要持批判态度的信念，促使齐·弗洛伊德的另一位学生和同事赖克从“新精神分析学说”的观点出发对爱的心理学进行细致的研究。（140）在研究这一问题时，赖克试图在正统弗洛伊德学说和新一代精神分析学者的更正确、更灵活的立场之间划清界限。首先，他明确地把“爱”和“性欲”两个概念区分开来，而试图完全摆脱精神分析学说所固有的对人的态度的生物学化。同时，赖克确信，循着不同于弗洛伊德的另一条研究“俄狄浦斯情结”或“里比多”的道路，可以对人的行为举动动因的理解得出更多有益的东西。赖克写道：“弗洛伊德的性欲理论——这是一个绝顶出色的错误。在科学中，在生活中，都存在着许多这样富有成果的错误。就犹如存在着大量毫无成果的真理一样。”（140，6）赖克

---

<sup>①</sup>狄摩西尼（前384—前322）雅典著名演说家、政治家。

把弗洛伊德的这个“绝顶出色的错误与哥伦布的那个同样绝顶出色的错误相类比，哥伦布认为他发现了通往印度的新航线，但实际上他发现了美洲。”（140，6）因此，在批评弗洛伊德和校正他的观点时，赖克也努力给予弗洛伊德应有的评价。因为一个人在其生活与活动中，纯粹个人的内心体验，以及他的情感形成的渐进过程——这些都是客观存在着的研究领域。赖克无疑也和弗洛伊德一样，懂得这一点。全部问题在于，一个精神分析学说的代表人物，能够在多大程度上偏离弗洛伊德关于儿童生活早期已经表现出来的无意识的性本能决定一切的性质这一论点的公理系统。

弗洛伊德的观点实际上把决定着儿童内心世界形成的其他因素的意义化为乌有，与弗洛伊德进行辩论就要求，第一，否定把儿童发育过程仅仅视为解放已经在他身上具有的本能愿望的过程。第二，把注意力转到分析儿童所感知的，在某种程度上改变了形态的外界条件、环境和客观事件的意义和作用上。因此，在我们看来，在对儿童性欲理论的批评当中，A·弗洛伊德和巴尔林海姆的著作《战争与孩子们》（122）一书占有特殊的地位。

在分析儿童在早期生活中和双亲的关系时，研究者指出他们所固有的和协性。这种和协在儿童受到惩罚而开始意识到自己在双亲面前的软弱无力时才可能遭到破坏。A·弗洛伊德和巴尔林海姆强调指出，在儿童的发育中，以父母自居的时期占有重要的地位。这时，没有任何可用“俄狄浦斯情结”的观点加以解释的进攻性、残忍性和儿子仇恨父亲或女儿仇恨母亲的倾向。相反，儿子倾心于父亲，“开始以父亲自居，<sup>41</sup>一举一动都去模仿他”，而“女孩子则开始模仿母亲，努力在与洋娃娃或与自己的弟妹的游戏中扮演母亲”。

(122,55)正是儿子自居父亲而女儿自居母亲的倾向在儿童心里唤起对父母的关心的感情。按照这两位研究者的见解，对于三岁至五岁的孩子们，帕特里克反应是具有典型性的。帕特里克是个三岁半的小男孩儿，当他得知自己的母亲由于脚病被送进医院时，他就回忆起自己有一次打过她，并且不安起来，担心母亲得病是不是他造成的。(122,59)

但是，批评儿童性欲理论的最重要的论据是《战争与孩子们》一书中指出的，孩子对外界事件的反应能力，对外界事件取得相应体验的能力，企图从对亲人，首先是对父母的命运有何影响的角度来评价外界事件的能力。给成年人带来悲剧的战争也不会放过孩子们。A·弗洛伊德指出，在法西斯空军空袭之后，“从三岁到五岁的孩子在玩耍的时候，都在重复着他们看到或听到的情形”。儿童的印象和联想并不是摄源于无意识的深层，而是摄源于他们生存的具体环境。抛向同伴脸上的沙子成为毒气攻击的象征；火灾、死亡、轰炸成为司空见惯的周围世界的一部分。在孩子们的意识中，相当明确地形成了关于恶的具体根源的概念。在研究三年战争之后英国儿童的心理时，A·弗洛伊德指出，对于年龄较大的孩子，任何时候都会唤起他们想象的无穷无尽的谈资是希特勒：“希特勒的身影对于他们栩栩如生的原因并不是因为他是强大的敌人，而更多的是因为他是恶的体现，是恶魔的一种新的叫法。”(122, 181)

把外界因素十分积极地纳入对儿童心理的分析当中，逐渐使得对儿童性欲理论的批评在弗洛伊德之后成为一种传统。

把人的活动的动因性欲化的思想也遭到了新弗洛伊德主义者的否定。弗洛姆在批评弗洛伊德形成“俄狄浦斯情结”的

过程时，首先注意到小汉斯<sup>①</sup>的父亲的一些札记，从而得出结论，认为这个男孩希望成为象父亲一样的人，并占有他的位置，这并不一定是仇恨父亲或真想让自己的父亲死亡的表现。弗洛姆写道：“我们不应该忘记，孩子最一般的愿望——这就是快些长大，摆脱成人的控制而不再成为受嘲笑的对象。”（177，108）弗洛姆认为，甚至儿童关于父亲死去这种可能发生的幻想也不一定是由于仇恨产生的。因为即使是在小汉斯的例子里也没有仇恨，因为仇恨和害怕父亲的孩子未必会对父亲这样坦诚。

齐·弗洛伊德相当详细地分析了小汉斯的特有的恐怖感，把这种恐怖感视为这个小男孩子的神经官能症和癔症的基础。弗洛姆正确地指出，汉斯在象马这样大的动物跟前表现出的恐怖并不一定非要归为性的原因。况且，每个孩子都可能因为这种或那种理由发生微小的恐怖神经官能症。而对这种症状，如果人们不加以助长，也不表示兴趣的话，是“会自然而然地消失”的。

在批评齐·弗洛伊德的儿童性欲理论的时候，弗洛姆特别指出其他国家中一些很了解精神分析“降神”方法的弗洛伊德学说批评家也十分注意的一个因素，这就是：医生希望从病人那里听到的东西对病人的特殊暗示，以及对某一话题或状态的定向引导。如果在齐·弗洛伊德本人行医时，这种精神因素就表现得特别明显，因为他的声望和权威无论是对于双亲还是对于孩子都是巨大的。弗洛姆写道：“可能在某

---

<sup>①</sup>在《性欲理论三讲》一书中，弗洛伊德分析了小男孩汉斯癔症形成的途径。汉斯的父亲就是医生和孩子之间的中介人。弗洛伊德把癔症的症候和孩子对母亲的性欲联系起来。——作者原注。



些情况下，就象在这个情况下一样，（指汉斯这一情况——作者原注）暗示也起着作用：教授在帮助你们，在解释你们的胡说。”（127，109）

在谈到孩子的时候，还不能不考虑到，成年人对他格外浓烈的兴趣，记下他的谈吐，通过提示性的问题把他的思维引导到一定的轨道，这些都势必唤起儿童的幻想。因此，他的讲述的客观程度便值得怀疑了。也不应该忘记，在这种情况下（也象在其他情况下一样），孩子和医生中间站着一位父亲，即使他极力想取得客观性的东西，也仍然会把个人解释的因素带入所研究的材料。

我们看到，弗洛姆也和其他未必专门想寻找齐·弗洛伊德本人观点中的缺点的精神分析理论代表人物一样，不能不承认，“齐·弗洛伊德为了有利于父亲的权威和男性的优势地位，仅仅从一个方面来解释临床的资料，而那些与他的解释相矛盾的材料，他都认为是没有意义的。”<sup>①</sup>（127，109）

总之，齐·弗洛伊德始终持有这样一种观点，即认为新生婴儿已经有着性欲胚芽的“幼稚核心”——自恋，自淫等等。年近四、五岁时，儿童的性欲就发展到使父母变成其情欲的对象。同时，儿童的教育过程逐渐向他揭示这类愿望是不允许的，是被禁止的。在成年人（双亲、老师、姐姐、兄长）的影响下，这种欲念的思想本身便开始被孩子认定是对道德规范的粗野而“肮脏”的破坏。随着年龄的增大，性的欲望便被压抑和排挤到无意识中去了。

精神分析学说的创始人认为，早期的性欲发展阶段（口腔期，肛门期，阴茎期）的固定，在成人身上有时会变为神

<sup>①</sup>弗洛姆、希尔斯、霍妮、福斯特等人都指出了精神分析方法论的这一错误。——作者原注。

经官能症、精神性神经病、癔症或性欲倒错。<sup>①</sup>

苏联研究心理活动问题、神经官能症本质、癔症、神经性精神失调的本质诸问题的文献，对齐·弗洛伊德的整个神经官能症理论，特别是它的“幼稚核心”——儿童性欲进行了批判性的认识。(8；47；69；80；84) 人们首先批评弗洛伊德把注意力集中在幼稚的性欲情结上，把它看作是神经官能症的原因。批评他的精神分析方法论，即采用特殊的符号系统“破译”性欲象征来“揭示”童年的性欲体验。

齐·弗洛伊德把精神性神经病仅仅视为“内心冲突”的意图也遭到了批评。比如，乌沙科夫指出，弗洛伊德在考察精神性神经病的发病时，“提出它的三个组成部分：欲望挫败，内心冲突，情欲固定和‘自我’固定”。(84, 48) 乌沙科夫认为，齐·弗洛伊德创立的“神经官能症的机制”的学说，“是基于对神经官能症的独特理解的基础上的”。作为齐·弗洛伊德的功绩，乌沙科夫注意到他提出的一系列被忘记或未引起讨论的问题（比如欲望的作用的问题、心理的复杂性问题、个性发展中个体发育阶段性的问题等等），而同时又指出：“但是他（指齐·弗洛伊德——作者原注）不能容忍地使自己的学说教条化了，毫无根据地引入了泛性欲主义的概念，毫无论证地把潜意识合理化，赋予尚无思维的小孩儿以积极的性欲体验，在具有意识的人的心理中，过高地估计了无意识的意义而贬低了意识的活动，对于自己学说的阐发，自始至终仅仅基于猜想，尽管有时是天才的猜想，而

---

<sup>①</sup> 苏联著名学者斯维亚多希在批评弗洛伊德的神经官能症理论时指出，许多齐·弗洛伊德的追随者——亚历山德尔·汉米尔顿和其他人断言，儿童性欲、“幼稚情结”在一系列体质性疾病（如支气管性哮喘、胃溃疡）的发病过程中都起着作用。(80, 28—30)——作者原注。

不是基于对产生的种种假说进行科学的论证。”（84, 50）

苏联学者的特点首先在于不仅研究神经官能症发生的主观因素，同时也研究其发生的客观因素。这种观点和基于把主观的“内心的”因素绝对化的弗洛伊德观点正成对照：“和弗洛伊德的精神分析学说的观点相对立，和对作为内心冲突的基础的‘被排挤的’本能欲望的探讨相对立，我国的学者提出要从关系心理学的立场来分析神经官能症的内心冲突。这种立场要求揭示出不利的生活情境和在一定的社会生活环境中，在发展过程中形成的病人个性特点二者之间的相互关系和相互作用。”（47, 168）比如，在个性需要的水平上，对神经官能症的内心冲突及这种冲突的产生和结构所进行的分析表明，“性的关系的因素在这种冲突中成为主要因素的病人仅有百分之十五。”（47, 169）

苏联著名学者米亚西谢夫特别注意神经官能症的社会本质，并指出：“所谓神经官能症的社会本质，指的是那种本质上是对社会冲突的体验，乃是神经官能症的基础。”这一观点是极其正确的。对于每一种神经官能症，都不应该脱离社会环境来孤立地加以研究，不应该作为纯个性的现象来研究，而应该从分析特定“社会发展阶段”的观点出发，“从在这一社会中个性发展阶段的观点出发”来研究。

在批评弗洛伊德的神经官能症理论时，苏联学者对精神病人的社会成分予以特别的注意。米亚西谢夫也指出这一点：“弗洛伊德对大资产阶级的行医活动使他接触到的主要是性欲和伦理上层建筑之间的冲突。他的主顾是些什么人呢？多半是殷富的资产阶级。对他们来说，争取生存的斗争的问题并不尖锐，他们过着相当考究的生活，而酒足饭饱和游手好闲更使他们欲火中烧。”（69, 57）而阿列克桑德罗

夫斯基指出：“弗洛伊德对自己的构想的分析基于对维也纳那些殷实的资产阶级人士中的病人的研究。他们中间很多人的生活里，爱情体验确实占有主导地位。”（8，75）

当我们注意列齐·弗洛伊德的主顾们（不论是成人还是孩子）的社会成分时，就会明白，在他的神经官能症的理论中，含有整个精神分析学说的一个重大错误。这就是，不论是齐·弗洛伊德，还是他的学生们，任何时候都不强调社会的因素，而将某一社会阶层人们的神经—精神病症的资料移用于人的一般心理。

苏联精神病学家也指出齐·弗洛伊德在治疗神经官能症的方法上的错误。“它使精神分析学者完全脱离临床学，而将临床学这一研究病症的基本方法代以深度心理学和生物心理学的思辨。”（84，51）

值得注意的是，资产阶级艺术，非常积极而始终一贯地研究所谓“俄狄浦斯情节”观念这一齐·弗洛伊德的最无耻而乖戾的原则，力图以其在人的生活中的所谓“深度心理学的”和“生物心理学的”意义来为对性欲神经官能症诸问题的兴趣辩护。

分析荣格和齐·弗洛伊德在“俄狄浦斯情结”问题上的分歧时，阿维林采夫指出：“与弗洛伊德的泛性欲主义的辩论早已冷落下来了，连弗洛伊德本人也迫不得已而无限制地广大‘性’的概念的范围，而使这一概念几乎失去一切具体性。”（70，120）这种论点对于精神分析学说发展的一般理论问题的研究来说无疑是正确的，不过对于专门研究创作心理学、文艺学、民俗学问题的精神分析学者来说，同样对于艺术实践来说，情况就不是这样了。对“俄狄浦斯情结”的艺术的阐释，从这一概念一问世就马上开始了，而一直持

续至今。对性欲理论和“俄狄浦斯情结”所进行的弗洛伊德式的解释的特征在托马斯·曼的《魂断威尼斯》，斯·茨维格的《一个女人生活中的二十四小时》，克·曼的《靡菲斯特》等著作中得到了反映。弗洛伊德的性欲理论的主要内容，由杰出的意大利电影导演鲁西诺·维斯康蒂积极地接受下来。在他的影片《诸神之死》（又译为《纳粹狂魔》）、《柳德维格·巴瓦尔斯基》、《魂断威尼斯》中，齐·弗洛伊德的思想得到了相当彻底的体现。对“俄狄浦斯情结”发生特殊的兴趣是近年来美国电影的特点。象司格特的《自由的野蛮人》，修斯登的《弗洛伊德大夫》，贝尔脱卢奇的《月亮》这类电影的情节线索就是具体的表现。

### 梦——证实无意识的一种方式

在分析艺术家的个性和创作过程的心理学时，弗洛伊德对梦在解放无意识内容上的作用表现出特别明显的注意。应该怎样解释被“破译”的梦境？它具有什么象征意义？弗洛伊德的学生维特尔斯在回答这些问题时，援引弗洛伊德的话指出，梦，这永远是“被禁止的愿望、爱情和仇恨、犯罪的倾向、自大狂、自我崇拜、死的烦恼”。齐·弗洛伊德肯定地说，梦的心理本质——一个人对外部世界什么也不想知道的心理状态——促使他在梦中解放无意识。“看来，我们对于这个十分不愿身临其间的世界的态度，决定着我们将无力长时间地、不断地忍受它。因此我们常常暂时地回到胎内生存的状态，起码，我们是在给自己创造完全和那时相类似的环境：温暖、黑暗而没有任何刺激。”（91，90）

弗洛伊德的梦的理论首先在两点上引起人们的注意：按照弗洛伊德的观点，梦中所包含的内容的局限性；对梦的象

征的解释的随意性和某种指定性。弗洛伊德指出，作为梦的基础的是两种欲望：性的欲望和毁灭的欲望。梦的内容揭示着人的创造性的倾向（性欲的动因）或进功性的倾向（死的倾向）。

根据弗洛伊德的观点，梦中充满了“象征”，它是和人的无意识思想相符合的，在现实的人、物、现象、个性状态中，总是有着它的某种类似物，而这些类似物—象征都是不出与该人亲近的人的圈子和该人隐秘的体验的界限的；孩子、双亲、人的裸体、死、爱、动物等等。梦中所完成的所有的行动，各种形状有点拉长的物体，或用以保存物品的物体，在弗洛伊德那里得到的无一不是情欲的解释。黑暗的走廊，空屋子——这是死的象征。（98，227、233）精神分析学者试图对颜色也建立一定的象征意义，这就间接地支持了抽象派的探索。

精神分析学说的研究者们不只一次地指出，第一，弗洛伊德和他的拥护者对某一梦景解释的合理性很少予以证实。第二，对梦景的大多数象征和形象的解释带有随意性，而且，牵强地将其解释为性欲的象征和形象。

和探讨梦中人的机体和活动（包括性的差别、性欲成分表现在内）的某些特点的表现相联系的诸问题，苏联学者也在进行着研究。苏联研究者卡萨特金对各年龄组人的梦的特点所进行的分析表明：“性欲的成分甚至当性活动盛期，在梦景中也不是占优势的。根据我们所有的材料，性欲成分在二十五岁至三十五岁达到最高水平，就是在这个时期，也只是有百分之二十九——三十的梦里出现性欲成分。”（48，94）卡萨特金接着指出：“我们总共记录了二百四十三例成人的梦景。其中明显地表现出性的视觉情景的仅占我们一九六三

年收集到的梦境总数的百分之八。”（48，95）在卡萨特金的具有重大价值的学术著作《梦的理论》一书中，他把二十八年间对梦的研究的经验加以系统化，收集和分析了四千余例观察到的情况。这位学者既记下了健康人的梦境，也记下了病人的梦境。他对患有类似于在齐·弗洛伊德著作中广泛提及的那些病症的病人也颇感兴趣。与弗洛伊德把梦作为性欲作用的结果的观点不同，卡萨特金令人信服地证实，梦存在着各种各样的根源。

弗洛伊德关于梦境中产生的视觉形象永远是人的性活动的象征的主张也遭到了断然的反对。卡萨特金在与弗洛伊德的辩论中写道：“不，在梦境中产生的这些视象，作为人的生活中的各种特点、特征，一方面取决于性的生理差别，另一方面，更重要的是取决于对男女在生活、劳动中一定的区别的长期感知和记存。”（48，95）梦境中的现象——这首先是在醒时的生活情境，劳动，生活特点的一种变形。苏联的许多研究梦的心理生理过程的人（巴辛、阿列克桑德罗夫斯基、罗德什塔特等人）都强调指出，在讨论梦境的视象性的问题时，自然会出现关于象征意义的问题。但是对象征的独特解释表明“存在着由社会、经济、宗教、民族的因素所决定的某些阶层的居民共有的象征。”（20，卷2·116）同时也存在着“基于体质上的和后天获得的个性特点之上形成的仅仅具有个性意义的”象征。“这些象征可以表示某种形象、事件、质量以致颜色对于具体主体的特殊意义”。（20，卷2·116）但是，不管象征的形态是什么，在个人梦境中都没有象齐·弗洛伊德及其追随着断言的那样，表现出性欲或幼稚性欲的动因。在批评弗洛伊德对“人类行为的根源”——梦的理解的方法时，苏联著名精神病学家阿列克桑

德罗夫斯基指出，精神分析学派医生和病人一起对象征进行“破译”和“解释”时，并没有考虑到病人在该时的状态及其可能发生的不安心情。由此可能发生写错、说错和其他“错误”，而不再是原来的无意识冲突的结果了。对象征的解释方式实质上是随意的。所以，“一个医生可能对它们（指无意识的本能——作者原注）给以一种自己的解释，而另一个医生则可以对它们给以另一种自己的解释——这里，科学的方法何在呢？”这些医生以某种方法组织自己的谈话，其目的是为了有可能把冲突“转到”归回的方向，找到冲突产生的根源，而其根源主要是没有被满足的欲望，是童年的“没有得到反应的”性欲创伤。弄清了这一冲突之后，精神分析学派医生在很大程度上担当起对这个或那个病人的社会行为的责任。（8，72—75）

在阿列克桑德罗夫斯基的论述中，特别值得注意的是关于医生对于解释和破译梦境的象征意义和选择把人的能量转到新的轨道上来的途径的思想。在这一过程中，好象是使病人失去了个性，而医生的思想在某种程度上强加于他。这些方面也引起了美国著名的精神分析学说批评者福斯特的注意。他指出，不能不考虑到这种因素，即医生对病人梦景的影响。福斯特写道：“我治疗过两个病人。他们在就医于我之前，是按照弗洛伊德和荣格的方法进行治疗的。在用弗洛伊德的方法进行治疗的时期，他们的梦景充满性欲的象征。而后，在荣格那里进行了一个疗程的治疗，这两个病人就开始梦见联接的圆周、三角形——这些是在荣格关于人的问题的神秘主义见解中被认为是具有特别重大意义的象征。在经我治疗一个阶段之后，病人梦景的特点又有所变化。他们梦见日常的情境，旅行，在商店里买东西，见到老



相识等等。” (102, 315)

正如我们已经指出的，对象征的分析和解释，给不合逻辑的梦境建构逻辑，这已经是在精神分析学说实践中广为承认的方法。实际上，进行精神分析“降神”方法是由病人的“自白”构成的，其大部分是谈论梦。

我们试举挪威著名作家赫尔的长篇小说《在巴比伦塔的脚下》一书为例。书中维妙维肖地再现了精神分析学派的医生所进行的“降神”。小说中的一个主要人物安德烈斯·杜林是个有名的画家。他的成名之路是不寻常的：大学毕业后，他教书熬度日子，他给报纸插图，曾醉心于现代派，后来就画起“上流社会迷人的太太们的”肖像来。这些肖像博得青睐，于是这位画家受到重视，开始了他的“飞黄腾达”，就这样，他逐渐廉价地出卖自己的才能。而当他开始意识到自己创作命运的悲剧时，他就向自认是造成他的悲剧的罪人复仇：“复仇的形式之一就是去找一位用精神分析疗法治疗过艾尔登·布列梅尔（这位画家的朋友，自杀身死——作者原注）的约翰·奥德森。安德烈斯坚信，此人对于自己病人的死亡负有罪责。” (103, 10)

但是，在来找我这位精神分析学者之前，安德烈斯本人和他的朋友恩斯向自己提出这样一个问题：人的不满足感，自我分析的愿望是从何而来的呢？于是安德烈斯·杜林开始懂得，是现实本身带来了这些情绪——“我所接触到的，日复一日、月复一月、年复一年包围着我的现实，对我来说，就是一幅讽刺画。这画上的面貌，目光如此凶狠，仇恨使它嘴眼歪斜，可怕得使我有时觉得，在这丑陋的相貌后面，可能隐藏着神秘的意义，对我显示着某种征兆！” (103, 180)

于是，赫尔小说中的这位主人公开始领悟和懂得了自己

的悲剧体验的罪魁是谁而准备去“自白”，于是来到那位精神分析学者那里：“但不料离自白还远得很呢。您看，这位约翰象一位真正的医生那样，记录了病史，进行了大量对谁也没用的问答，没完没了的闲扯空聊占去了大部分时间，使安德烈斯自白的心思全然荡尽。最后，当让他脱去外衣，在放腿的一端蒙着漆布的沙发上躺舒服些的时候，他已经一点也不想说话了。他心里已经给那个沙发起了个绰号叫耻辱凳。”（103, 178）

赫尔以微妙的讽刺道出了精神分析疗法的实质。这种疗法竟泰然地“忍受了”这样的重要情节，比如，安德烈斯和恩斯约定互相说出自己的梦，而安德烈斯却“暗自决定有意识地去说假梦”。在四次“降神”之后，安德烈斯明白了，他可以把精神分析学者弄得晕头转向。“因为当安德烈斯感到，为了礼貌的关系，他应该向约翰说出个梦的时候，他就在回忆里翻动一大堆往事，直到挖掘出远在七八年前的一个梦，要不，掘得更深，披露的会是十多年前的某个梦。那时候，他还完全是另一种性格的人。”（103, 215）

破译和解释病人的梦境和“自白”的象征——这个过程不仅是随意性的，是依据医生无限制的意志的，而且是长时间的、需要多次反复的，并且就象西方的精神分析学说的批评者所指出的，是非常昂贵的。比如：索绪尔在《认识的兴趣与精神分析学说》一文中写道：“精神分析所规定的酬金为每小时七十至一百二十马克，而头一次谈话要二百四十马克。这从经济观点上来看是让人难以接受的。对梯尔曼·莫采尔的分析，四年间用了七百小时，价值三万马克。精神分析方法在最近的几十年，仍然只能是上流社会可以享用的方法。”（143, 13）

由于现代资本主义国家中非常尖锐地存在着精神疾病广泛流行的问题，索绪尔所指出的精神分析学说的贵族性就象是对这一学说的一种极大的谴责。比如，根据德意志联邦共和国卫生部的资料，这一国家的公民，有百分之十至十二是神经衰弱患者。（143，13）而在近六十五年间，在十五个发达的资本主义国家里，精神病的出现率和登记在每一千居民中增长了百分之六十，而神经官能症增长了23倍，同时，神经官能症增长的最高速度出现在一九四一至一九四五年和一九五六至一九六五年期间。（84，93）

齐·弗洛伊德所指出的梦景的一个主要特点是和把梦作为对现实的一种摆脱来加以分析相联系的。弗洛伊德在解释人所希冀的事情在梦中以错觉的形式实现的时候，强调指出，具有高度文化的人，通常认为现实是不能令人满意的，所以生活在幻想的世界中。（93）

弗洛伊德认为，梦的任务在于能够保持睡梦状态，即保护人免受内部和外部的刺激。他在人梦见的东西和梦的真正含义之间划了一条明确的界限。在大多数场合，梦景——这是所盼望的，而在现实条件下没能实现的东西以错觉形式的实现。因此，弗洛伊德认为，在现实中，个人不管愿意与否，都得和极其卑微的地位调和，而梦景——这是现实的最好的对立物。梦的理论——这实际上是弗洛伊德学说对小资产阶级哲学的一个补充。这种哲学把社会看作是一种敌对的、与人对抗的力量，而寻求以间接的形式，哪怕是错觉的形式来肯定入的“自我”。

弗洛伊德的多数学生在研究个人的本性的过程中，都经常注意到梦的作用。荣格就试图把梦视为一种独特的预见方式。在五十年代时，他曾详细地描绘了认为是发生在第一次

世界大战开始前的自己的梦和幻象。从一九一三年十月开始，一些幻象就周期性地使荣格心神不宁：他眼前时而出现一片黄沙，“完全泯灭了文明”，黄沙又变成流淌的血水。时而出现“北极的寒冷的海浪在仲夏时节封冻了大地”，时而看到大地在他前面裂开，而他“堕入漆黑的开裂的深渊”。在又一次幻象中，滔滔的血流向他奔来，而在潜流之上漂着一具头上有伤的白发少年人的尸体，随尸体漂流的还有一只又黑又大的埃及金龟子。荣格写道：“我被所见的情景骇呆了，当然我明白，这是一个由埃及金龟子所象征的英雄和太阳的神话，死和复活的悲剧。”（120，173）而当一九一四年八月战争开始的时候，荣格兴奋地感叹道：“我应该尽力来理解所发生的事情，并认识到我的个人经验和整个人类有着共同的东西。”（120，170）

在弗洛伊德和他的拥护者的著作中，充溢着这类“个人经验”和对人类命运的真诚关心的热情动人而令人确信的表示。弗洛伊德对诸如梦、幻象、幻觉这些打开人和人类“真象”的“具有魔力的钥匙”的态度，经历了某种转变。这种转变是和弗洛伊德分析个性时的道德参数的观念的改变直接联系着的。如果我们说，直到《自我和伊底》一书发表以前，弗洛伊德关于“人”的概念是和“无道德”这一概念相等同的，那么这并不是夸张。而把梦视为被禁止的愿望的满足和实现（即使是在错觉的形式中），则是这一观点的结果。能够实现人的任何幻想的梦，对弗洛伊德来说，永远是现实的一种最好的对立物，而在现实中，个人是不能“超越”指定给他的地位的。

从一九二〇年起，弗洛伊德开始形成这样一种想法，即可能存在着重现不愉快的体验的梦。在《自我和伊底》一书

中，他承认有“无意识的”良心和发生“良心的梦”的可能性。在“良心”这一范畴之前，弗洛伊德提出了“负罪”的概念。人在做了某种被公认为是恶的事情时，就可能出现“负罪”感。弗洛伊德尽管也有一些疑问，但是还是提出一种设想：人在仅仅打算作恶时也可能出现负罪感。弗洛伊德关于恶的理解是极其独特的。他认为，这是一种面临丧失我们所依赖的人的爱的时候的恐惧。因为失掉了这种爱，我们就失掉了避免危险的保护而有遭到惩罚的危险性。这种心理状态，弗洛伊德称为“恶劣的良心”。一个人，从小就伴随着负罪的意识，“社会性的”恐惧（孩子是面临家长，而成人是面临“人类的大集体”）。但是，弗洛伊德认为，在良心的这个第一层次上，人准备“完成预示着满足的恶”，而希冀于“权威性的等级”一无所知。在人身上形成“监察官”——“超我”时的状况就要复杂得多。对自我情感的分析 and 评价转向内里。在这里，在良心的第二个层次上，人产生了怀疑和巨大的“坚定性”。继而，弗洛伊德又形成了“命运”的范畴——这是对“父母的”“权威性”等级的一种独特的代替物。人处于一切正常的状态时，他是“软”心肠的。他的良心会放过“自我”的很多事情。而如果人遭到不幸，他就会承认自己是有罪的。命运被视为是对“双亲的等级”的代替物，而不幸就和丧失了这种最高等级（命运）的宠爱联系起来。

所以，弗洛伊德认为，存在着三个层次的运动：负罪——恐惧——良心。而我们觉得重要的是，弗洛伊德认为，在人（首先是孩子）的身上，和“负罪——恐惧——良心”的运动一起发展着反权威的、具有极大进攻性的倾向。遗憾的是在大多数情况下，不论是孩子还是成人都没有实现“复仇的

进攻”，而他们的“自我”必须满足于“屈从他人权威（比如双亲等等）的可悲角色”。

弗洛伊德把对于诸如负罪、良心、悔悟、命运这样一些复杂的人类情感的分析也和梦景的种种象征意义联系起来。梦的象征通常是如此露骨而下流，以致可以对梦进行“监察”。在讲到这种梦景时，弗洛伊德写道：“这些梦按其本质无疑是应该指责的，无论在伦理方面，还是在美学和社会性方面，都同样是不成体统的。它们属于这样一类现象，对于它们，人们不敢去思考，或者仅仅带着厌恶去加以思考。”（91, 147）

在试图使自己对“无意识”的良心和“良心的梦”的态度合乎逻辑，解决负罪感、面临惩罚的恐惧和梦的“无道德性”之间的矛盾时，弗洛伊德采取了折衷主义的解决方法。在《自我和伊底》一书中，他写道，如果有什么人想起捍卫这样的离奇的论点，说正常人不仅比他自己所想的更无道德，而又比他所知的更道德，那么这种论点的前半部分据以建立的精神分析学说，对论点的后半部分也没有什么可反对的。弗洛伊德的这种声明颇有所指。第一，良心的范畴在弗洛伊德的理论中出现过晚，它未必能够在精神分析学说关于人的观念上有什么改变。第二，弗洛伊德把这一范畴引入自己的理论实出无奈，是作为对那些在二十年代着手初步修正自己导师的理論的精神分析学说拥护者的一种独特的让步。因为对无意识的绝对化，对个性的生物学化和主张个性的无道德性，首先就遭到了否定。第三，弗洛伊德相当确定地指出：精神分析学说建立在这样一个原理之上，根据这个原理，正常人要比他自己所想的更无道德。

正是梦——这一弗洛伊德理论中最乏论证的部分，在西

方艺术实践中，在解释作品形象的本质形成的根源时得到了广泛的体现，从而促进了非现实主义艺术方法的发展。弗洛伊德把梦的象征意义和创作活动相结合的观点，以对象征的解释来确定作品内容和形象“个性的”特点的试图，最鲜明地反映在齐·弗洛伊德对延森<sup>①</sup>的小说《格拉迪瓦——庞培城传奇》(89)的评价之中。小说的内容是这样的，一位德国考古学家哈诺尔德非常醉心于自己的工作。他的全部心思都集中在一件浮雕上。浮雕刻画的是一个步态非凡的少女(格拉迪瓦)：她的一只脚安祥地平放在地面上，同时另一只脚要表现出正在飞快地迈步。哈诺尔德开始观察其他妇女。但是现实中，他不能找到这种步态。有一次，哈诺尔德梦见在维苏威火山喷发的时候，他正在庞培<sup>②</sup>城里。他看见自己的格拉迪瓦正在朱必特神殿不远的地方，她不顾他的警告，呆立在神殿的台阶上，被硫磺蒸气窒息而死，变成了一尊美丽的石雕。哈诺尔德对自己梦境中的格拉迪瓦的死感到剧烈的痛苦，就象她真的死了一样感到哀痛。他神魂恍惚地来到意大利。在庞培城，他突然觉得自己看见了活的格拉迪瓦，是错觉呢，还是现实呢？当他去接近这位姑娘时，她就消失了。归根结蒂，原来，这个活的格拉迪瓦就是一个叫卓娅的姑娘，还在哈诺尔德童年时代，她就是他的挚友。这位姑娘勇敢地 and 哈诺尔德的虚妄的幻觉和表象的世界进行斗争。她熟知他的童年生活和兴趣，并利用自己的爱情来治疗这位“病人”。

弗洛伊德称卓娅是一位“模范的内科医生”，而考古学家哈诺尔德关于庞培城毁灭的梦乃是用精神分析学说对这位

<sup>①</sup>延森(1873—1950)，丹麦作家。

<sup>②</sup>庞培城位于意大利南部维苏威火山附近。公元前79年被维苏威火山喷发所毁。

“消极受虐狂”症的考古学家的观念进行解释的鲜明例证。

弗洛伊德认为，理解象征的内在涵义是极其重要的：梦，象征着浮雕；石头，象征着活的躯体；灰末的撒落，象征着对愿望的压抑；发掘，象征着对人的心理状态的分析等等。弗洛伊德在自己的分析中高度评价了延森的这篇小说。他写道：“在心理知识方面，诗人们已经把我们这些散文化的凡人远远地抛在后边了。因为他们在创作的时候，所汲取的那种源泉，是我们在科学中尚未开拓出来的。”（89，189）

齐·弗洛伊德关于格拉迪瓦的文章，以及他对梦境中各种象征的分析，显然，再加上对在理解象征的涵义上高出凡人一头的艺术家们的委婉的恭维，使格拉迪瓦的形象蜚声欧洲，引出了整整一批照延森—弗洛伊德的精神创作的，受到热烈讨论的作品：达利<sup>①</sup>创作了一组格拉迪瓦的肖像画。一九三九年马松展出了自己的作品《变形的格拉迪瓦》。恩斯特创作的一组壁画也贯穿了关于格拉迪瓦的主题。一九三七年布勒敦<sup>②</sup>把自己的一部理论著作和当年开幕的一个超现实主义展览<sup>③</sup>都命名为“格拉迪瓦”。

无疑，马松在《变形的格拉迪瓦》这幅画中提出了对格拉迪瓦最“弗洛伊德式”的解释，这一解释带有一大堆幻想的象征，仿佛是专为图解梦中可能出现的无道德性和反美学性的情形而选出来的：睡在神殿台阶上半裸体的妇女，其身

---

①达利（1904— ），西班牙超现实主义画家。

②布勒敦（1896—1966），法国作家，超现实主义奠基人之一。

③超现实主义试图通过格拉迪瓦的形象创造关于“超现实主义妇女”的理想概念。——作者原注。



体是由两部分构成的——活的部分和死的、石化的部分。画面上可以看到一处处绯红的肉体 and 象征着隧道的贝壳。一群蝇子——象征着肉欲。维苏威火山的喷发，按照马松的意思应该是象征着被压抑的性欲望的解放。而象罌粟花一样的花朵——是死和梦的象征等等。

有意识地耗费创作精力来创作和解释这类象征的例子可以举出很多。在本书下一章中，我们将力图说明，梦的理论是如何反映在艺术发展的实践上的。

## 第三章

# 对精神分析学说在美学和文艺学 方面应用的批评

### 精神分析学说对文艺作品 解释的诸问题

齐·弗洛伊德试图把精神分析学说的体系运用于分析各种形态的人类活动,其中也包括分析艺术及艺术创作过程。研究艺术创作首先必须回答这样一些问题:即什么是艺术?它的目的是什么?艺术家活动的动因是什么?在作品的创作过程中实现着怎样的活动目的。

弗洛伊德对艺术发展问题的观点不止一次地受到马克思主义美学家的批评性的分析。仅是在最近的年代,马克思主义对于艺术理论领域中的精神分析学说的批评就增添了很多重要著作(12; 13; 24; 37; 50; 58; 60)。对精神分析学说在艺术和艺术创作活动范围内的变体问题的相当广泛的批评性文献,乃是对资产阶级艺术和文艺学广泛使用精神分析学说观念的一个回答。精神分析学说何以在资产阶级艺术学科中得到了反应呢?正如鲍列夫所指出的:“把注意力的中心从意识转到潜意识,乃是一种从总体上贬低人的精神生活思想性的方法。由此导致的结果就是在考察艺术时,所有弗洛伊德的、荣格的和神话学的观念都没有考虑到阶级社会中艺术

的阶级特性。” (24, 48)

把无意识绝对化而抹煞意识与无意识的差异，把意识变为消极的静态结构，解放性本能而夸大它们在创作活动中的作用和意义，再加上有意识地鼓吹艺术的反社会性，使弗洛伊德学说成为现代资产阶级文化的思想武器。

在指出“弗洛伊德学说与帝国主义意识形态完全一致”时，保加利亚美学家利洛夫公正地强调说：“弗洛伊德学说的社会功能乃是他在现代资产阶级艺术和文艺学中广为传播的一个主要原因。”(60, 100)在最初批评弗洛伊德学说在艺术中的表现的人当中，可以提到弗里契和波伦斯基。弗里契分解出在齐·弗洛伊德理论中得到充分体现的资产阶级世界观的三个主要特征：色情，唯美主义和个人主义。这位批评家正确地指出了弗洛伊德及其学生们贯穿始终的一个思想：即未能满足的欲望乃是艺术创作活动和艺术的基础。波伦斯基在其《意识和创作》一书中着力批评了弗洛伊德把无意识在创作过程中的作用绝对化。(77)

弗里契和波伦斯基的著作具有很大的意义。因为二十年代到三十年代的特点就是许多文艺学家和心理学家都醉心于齐·弗洛伊德的思想。比如，在评价艺术家个性时，齐·弗洛伊德所特有的把无意识绝对化，非理性主义、主观主义就得到了沃隆斯基的支持。而叶尔马科夫把精神分析学说的个别原则直接移用于对普希金和果戈里的创作的文学评论上。

(29; 38)

苏联著名心理学家维戈茨基的学术著作《艺术心理学》在马克思主义对精神分析理论批评的发展中，占有极重要的地位。在批评弗洛伊德学派对艺术的态度时，维戈茨基首先注意到他们从来不理解艺术的社会心理学，因为他们认为

“艺术作品和艺术创作的作用全然无疑地是出于最古老的本能，这种本能在整个文明时期毫无改变，而艺术的作用完全被局限于个人意识的狭隘圈子里。”（30，106）

维戈茨基在批评弗洛伊德的精神分析学说的观点时，合乎逻辑地指出了把人理解为自己幼年时代的奴隶，把文艺学家变成对梦的符号的解释者，夸大无意识的作用，而把意识归诸乌有的倾向是错误的，是臆想出来的，是人为地加以绝对化了的。在断然反对所谓“人所共有”的“俄狄浦斯情结”理论的时候，维戈茨基写道：“只有完全置社会心理学于不顾，闭目不看现实，才敢于断言作家在创作活动中遵循的仅仅是无意识的冲突，而根本没有去完成任何自觉的社会性任务。”（30，110）

阿法西热夫对批评弗洛伊德的文艺学思想作出了重大的贡献。比如说，他注意到在论述艺术的精神分析学说文献中，至今，在关于人的心理生活的弗洛伊德学说一般理论（根据这一理论，人的一切形式的心理和实践活动都是无意识升华的结果）和大量文艺学论著（在这些著作中，这种无意识在作品的艺术形象中“暴露出来。”）之间存在着很深的缺口，这一缺口，弗洛伊德本人不能填补，他的学生和模仿者对此更是无能为力。

在解决一系列最重要的文艺学问题时，弗洛伊德理论上的明显的束手无措也被其他作者指出。多杰尔采夫公正地认为，比如说，弗洛伊德“在艺术形式问题面前就显得完全无能为力，而局限于从他的合理化概念中引出的一般想象。”多杰尔采夫还认为：“弗洛伊德艺术心理学在一个最重要的美学和艺术理论问题——风格问题面前束手无策而踟蹰不前。”（34，106）在列伊宾的《精神分析学说和新弗洛伊德

主义哲学》一书中，对于在弗洛伊德理论的界限内分析艺术创作活动的可能性问题，持绝对否定的态度，因为弗洛伊德没能确定艺术创作的特性。列伊宾认为，这并不是偶然的：“问题在于，在看重人活动的无意识动机作用的精神分析学说范围内，该问题（艺术创作问题）根本没有解决。”（58，92）作为论据，作者不止一次地引用弗洛伊德本人的看法，认为艺术创作的实质是精神分析学说难于理解的，他自己也害怕那些能够产生把精神分析学说对个性的研究独出心裁地移用于艺术形象的企图“怪物”。不过，对弗洛伊德的这类说法不可估价过高，因为正是他自己把对个性进行分析的精神分析原则移用于艺术创作领域的。

大多数批评精神分析学说的美学—文艺学方法论的研究者特别注意到弗洛伊德学说的文艺学研究的折衷性和对创作过程中本能作用的绝对化。法国马克思主义美学家克莱曼正确地指出了弗洛伊德关于艺术的论断的基本缺点首先在于夸大了自己对评价艺术的个人权力。克莱曼写道：“弗洛伊德立场的不可置疑的新奇性在于，在分析艺术作品时，他根据的是这一作品对他齐·弗洛伊德本人所产生的印象。如果依循基于“正常”趣味思想的经典美学范畴，这一立场是不能容忍的。”（50，104）

人们可能会指责克莱曼的所谓“正常”趣味这一范畴是模糊不清的，但是他批评弗洛伊德以知觉的感受偷换对作品的评价，这无疑是正确的。因为站在这种立场上，激情的范畴成为确定对艺术作品的美学态度的基础。在弗洛伊德大量讨论艺术的著作中，K.-B.克莱曼选择了一篇分析文艺复兴时代杰出作品——米开朗琪罗<sup>①</sup>的雕塑《摩西》的著作<sup>②</sup>。

文艺学家们指出：摩西的雕像刻画出了一个意志坚强、

强大有力的个性。他的愤怒能摧毁一切障碍：“米开朗琪罗 *terribilità*<sup>①</sup> 在这里达到了高度尖锐化的程度：形象的高度的意志力不仅表现在摩西骇人的威慑的目光中，而且也表现在他的被夸张了的体格的伟力和肌肉的紧张状态上：意志力在每一个细节中——从他的衣裳的显著的皱痕到他那狂烈折曲的硕大胡须——都能感觉出来。”（28, 210）类似这种把摩西的形象解释为一个强大的，有意志力的充满愤怒和狂暴的个性的议论，我们在其他艺术学家的著作中也能遇到。

而弗洛伊德提出了他的另一种解释摩西形象的说法。他认为，雕像所刻画的是一个已经战胜了自己愤怒的人。他特别注意到这位先知的手，它好象在微微扶起几缕掩住带有象征性微笑模样的长须。在西方艺术学家的著作中还可以遇到这样一种弗洛伊德式的关于雕像“摩西”的解释：胡须的纹路是微笑的面具。

克莱曼认为弗洛伊德学说对摩西的解释是“似是而非”的。我们看来，这里，问题不在于弗洛伊德的解释符合不符合在职业的艺术学家中历史地形成的解释，更重要的是如克

---

① 米开朗琪罗（1475—1564），意大利文艺复兴盛期的雕塑家、画家、建筑师、诗人。

② 摩西的雕像是为了预备用作教皇朱理二世墓上的雕像的。它刻画的是这位先知访西奈山后的情形。根据神话，摩西带着从耶和華神那里得到的刻有以色列法典的法版下山来时，看到以色列人正围着一个金牛犊跳舞，便愤怒地打碎了法版。——作者原注。（参见《旧约·出埃及记》32章——译者）

③ 即可怖性，米开朗琪罗同时代人把他的作品所特有的赋予主人公们摧毁性的，具有威慑力量的意志力的空前集聚称为可怖性。——作者原注。

莱曼明确指出的，弗洛伊德无疑感到了他的主观性的程度是很难确定的，而这正是精神分析学说文艺学的一个重要缺陷。齐·弗洛伊德忽视艺术规律形成过程中具体历史的和全人类的艺术发展的永存的辩证法，利用在感知和评价艺术作品过程中主观因素表现的复杂性，而经常表现出主观随意性，提倡可以任意解释作品的思想。遗憾的是应该指出，在这一点上，克莱曼与其说是弗洛伊德的批评者，倒不如说象是弗洛伊德的辩护人。克莱曼写道：“如果说，弗洛伊德正是这样‘理解’这一作品的话，那么他的解释尽管与非精神分析方法的解释截然不同，但是对这一雕像到底是发表了自己的见解。但是他的解说如此异乎寻常，真是一种冒犯体面的行为：须知根据圣经的传说，摩西毫不迟疑地就打碎了法版。”（50，106）这位批评者的这种观点未必正确。

在与克莱曼进行辩论的时候，如果能够提出自己对艺术的感知和解释问题的态度（关于创作者的构想和感知者的构想相吻合的程度问题，关于自己对创作物补充幻想的可能性的界限问题等等），那么这场辩论无疑是会有意义的。克莱曼并没有涉及这一问题，尽管照我们看来，这一条道路恐怕正是最有成效的，因为弗洛伊德把注意力集中于艺术的情感作用上，这也就开辟了对任何经典作品进行毫无证据而“诉诸情感的”解释的道路。我们觉得，上面所说的一切之所以重要，首先就因为，正是可以公正地指责文艺学的精神分析学派的拥护者及其创始人齐·弗洛伊德在分析艺术家所创作的作品时破坏了研究者的责任尺度。我们详细地谈了上面这个例子，虽然在弗洛伊德及其追随者的著作里，对于象莎士比亚的《李尔王》、《哈姆雷特》、《威尼斯商人》，达·芬奇的《佐贡多夫人像》，陀斯妥耶夫斯基的《罪与罚》、

《卡拉玛卓夫兄弟》，列夫·托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》和《克莱采鸣奏曲》以及一系列其他这样的作品也作出了类似的随意的“理解”和“诉诸情绪的”解释。

还有一点，摩西是不是摔毁了法版？神话里说：“是”，而弗洛伊德说：“不是。”对于别的任何人来说，这个细节好象是次要的，（虽然这对于解释这位先知的形象也是一个关键）不过对弗洛伊德来说则不然。而当这位对神话虔敬备至，要求在其间寻求对当代人心理的解释和理解的弗洛伊德歪曲神话的本质的时候，我们就开始认识到，弗洛伊德为了证明他的臆想，是何等随便地无视对他来说本应是“最神圣的东西。”

齐·弗洛伊德放任自己，显然随意地解释经典艺术作品，这实际上就使公然站在主观主义立场上分析作品的题材、内容的实践合法化，从而打开了通向“笔者本人的”（在这个词的否定意义上的）解释和猜测的道路。遗憾的是，这种解释和猜测充斥了当代的西方文艺学。

如果说，齐·弗洛伊德在他的文艺学幻想中觉得自己的主观性的程度是很难确定的，那么，他的追随者则坚信任何文艺学的幻想都是不受惩罚的，进而打破一切主观性程度的界限。我们并不认为齐·弗洛伊德或是其他某一精神分析学派的文学家对于出现当代西方艺术界的某些代表人物敢于公然无耻地嘲弄世界文化名作的事例负有直接责任。但是无可置疑的是，艺术理论家应该承担一定的罪责。因为理论上的无耻是在辩护，并且实际上是在鼓励艺术的无耻，而不是为这种无耻性渗入艺术实践领域建立障壁。因为杜桑<sup>①</sup>和沃伦所

<sup>①</sup>杜桑——法国达达派画家。



创作的《蒙娜·丽莎》这样的绘画作品才可能出现和被复制。库利科夫就此写道：“为了唤起对自己的制品的兴趣，沃伦诉诸了经典绘画中的形象。而且看来，杜桑的‘桂冠’也使他不能平静。杜桑在1919年展出了引起艺术爱好者愤怒的制品——添画了胡子的‘蒙娜·丽莎’的临摹画像。而且，杜桑还给这个亵渎名作的形象题上一句和画像毫无联系的话：

‘LHOOQ’。这句用缩写字母写成的近手庸俗的话是：‘她在凉爽中感到炎热’。沃伦在保留蒙娜·丽莎原来衣着姿态的基础上，利用摄影技巧，把她的面孔弄成象一个有点粗鲁的女人的模样，并把这一形象画了四遍，作为自己的一组作品展出。”（53，123）

对过去所创作的艺术作品的解释，及我们今天对它们的评价——这些都是非常复杂的问题，自然，重新考察既成的观念，改变成见，是允许的。但是未必能够同意似是而非、模棱两可的论断。这种模棱两可的论断不会使艺术家负任何责任，而可以为任何个人的臆想辩护。

即使理论家要对艺术珍品进行独到的重新评价，也首先要要求有明确可信的证据，有必须进行新的解释的重要原因。否则，任何新的见解都会有损于艺术而使人感觉到专业上的平庸无力，理论上的含糊不清，和文艺学本身上缺乏客观的科学原则。

遗憾的是，不仅可以指责齐·弗洛伊德及其战友，而且可以指责我国一些艺术理论家在对某些作品的解释问题上的个人片面性和缺乏论证。洛谢夫在《文艺复兴时代的美学》这一著作中提出的对达·芬奇本人个性和对“蒙娜·丽莎”的解释，未必能令人赞同。洛谢夫试图全面地分析达·芬奇的个性，而同时又把个人对达·芬奇的一定程度的否定态度带

入自己的论断。这种态度中相当明确地表现出“反”权威的愿望。根据这种态度，就出现了这样的论点：“尼古拉·库赞斯基是世界哲学的一个顶峰。而达·芬奇，看来不过是一个无足轻重的小丘”，（62，408）或者说：“不客气地讲，这大概是一个教养很差的人”（62，407）等等。对达·芬奇的这种态度也被用来评价他的作品。这些作品除《最后的晚餐》之外，其它作品都评价不高。《莫娜·丽莎》的遭遇更甚。这也正是一个对经典作品从个人的角度加以解释的例子：“但是，对著名的佐贡多夫人的微笑的那些引起各种多得难以置信而常常是漫天胡说的分析的解释，未必是符合文艺复兴时期的精神的。单是谈谈这一微笑的吸引力倒是不错的。要知道，只要当你注视佐贡多夫人的眼睛的时候，就会马上发现，实际上她完全不是在微笑。这不是微笑，而是一副目光冰冷的贪婪的面孔。佐贡多夫人深知她想要占有的那个牺牲品的无能为力，在这个牺牲品的身上，除了软弱，她还估量到这个牺牲品在对方下流的情欲面前的无力。未必能在这里发现文艺复兴时代的顶峰。”（62，426—427）

肖像《莫娜·丽莎》画成后已经过了近五百年，而这一期间里，对达·芬奇创作的兴趣并未消失。有时，这种兴趣，照洛谢夫精当的评语，也产生了“一派胡言”的分析。

对这位经典作家加以随意性解释的例子还可以再举。而列谢尔对莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》、陀斯妥耶夫斯基的《白痴》所进行的精神分析方法的试验和列伊恩的评论果戈里创作的学术著作在苏联美学和艺术学中受到了批评。

在批评列谢尔对上述两部著名作品的歪曲时，苏联美学家泽姆利亚诺娃指出这位美国研究者对经典作品的解释是极其随心所欲的。比如，据列谢尔说，“专断独行的*Super ego*

(即“超我”——道德的监察官、批评者。——作者原注)迫使哈姆雷特和梅希金经常不断地压抑他们的隐秘的下意识冲动而成为“过份高尚的人。”(40, 25)接下去又说:“梅希金处于与罗果静和娜斯塔霞·菲利波芙娜的神经官能症的三角关系中”。罗果静和娜斯塔霞乃是梅希金的“alter ego”(即被公爵的“超我”强烈弹压的那些攻击性的施虐——受虐冲动<sup>①</sup>的体现)。而梅希金本人,列谢尔说,“显示着自己对罗果静的同性恋”。(40, 25)泽姆利亚诺娃正确地指出,列谢尔无限度地,近乎病态地试图把文学描写成里比多的升华,“作品的所有问题和作品的内容、形式及观众对作品的感受,都被他解释为被压抑的性能量不顾社会的禁忌而超越无意识范围的一种发泄”。(40, 16)

在我们看来,尤其是对于经典艺术作品的解释问题应该成为分析弗洛伊德艺术理论的出发点。正是这个问题决定着精神分析学者沿着从作品的内在内容到一般的文化艺术理论问题,以及具体作品创作中的局部问题的道路进行进一步的理论探索。

除了试图揭示一系列著名艺术作品的内在内容,弗洛伊德还根据他的观点来“描画”艺术家的典型肖像,而把对艺术作品的形象分析的结果用来评价艺术之外的情况和具体历史的个性。(分析C·茨维格的短篇小说《一个女人生活中的二十四小时》就是一例。)

---

<sup>①</sup>弗洛伊德的施虐——受虐情结理论将在本书下几节里分析。  
——作者原注

我们认为，在分析艺术作品时，弗洛伊德有意识地找出未染精神分析癖的研究者大抵不会予以注意的一些有关艺术家生活中的事实和事件，或随意将他们奉为模式。而且，这些事实的选择完全是随意的，完全不考虑其产生的任何内外原因，而把它们加以这样一种解释，即使它们不会推翻，而要证实精神分析学说。

齐·弗洛伊德艺术理论的恶根应该在精神分析学说本身的缺陷中寻找。这一缺陷和其艺术理论的恶根是不矛盾的。在弗洛伊德的著作中，没有揭示创作本质的完整体系，也没有分析艺术家本能的“欲望”“定形”为艺术形象的过程。不过，这些也是弗洛伊德办不到的。因为对创作过程的正确解释是不可能出自对创作过程不正确的观点的。循着弗洛伊德的道路，可能臆想出“自己的”创作过程，但不能解释现实存在的创作过程。

### 艺术是无意识的升华

弗洛伊德认为，艺术——这是“无意识升华”的结果。艺术形成于无意识的能量，这种无意识的能量是从先天的本能和超时间的，永恒不变的家族回忆中获得的。实际上，艺术家是从史前人的心理那里吸取营养的。按弗洛伊德的话说，这种史前人毫无变化地生活在我们的无意识中。

对艺术本性的分析，对具体作品的认识和感知的特点，在齐·弗洛伊德那里服从于一个更为一般的范畴——文明范畴。齐·弗洛伊德把所有“可以给人带来益处的活动和价值形式”都称为文明的特性。按照弗洛伊德的看法，文明，这就是人对自然力的掌握，就是发展技术，就是人逐步地积聚

“辅助性工具”——照像机、电话等等。而人的技术成就愈是丰富多样，他就愈积极地为自己造成“全知全能的理想的观念”。

在《文明及其不满》一书中，齐·弗洛伊德把人视为“某种类似装上了假肢的上帝”；他既是强有力的（这就是他获得了文明），但同时又是不幸的，因为他面临着过多的忧伤。于是弗洛伊德得出一个消极的结论：尽管现代人与神全然相似，（在世界各民族古代神话、传说、宗教中，只有神才被描写成是全能的）但他并不感觉自己是幸福的。

弗洛伊德认为，文明的历史发展有着自己的目标，这就是帮助人理解人生的意义和目的。弗洛伊德认为人生的目的和意义就在于人们力图“处于幸福之中”。但是，幸福的可能性被对立的状态——痛苦<sup>①</sup>所局限。而痛苦有三方面的根源：从自己逐渐衰老而发出“疼痛和恐惧的讯号”的躯体方面；从能够“以确定不移的摧毁力”攻击人的外部世界方面；从与他人的相互关系方面。

这样，一方面是“装着假肢的上帝”，尚有伟力的人，另一方面是做为对人类幸福的一种最强烈的反作用的痛苦感觉，看来，这就是对文明的独特的总结。

弗洛伊德把研究“逃避痛苦”的方法视为自己关于文明理论的一个基本任务。他提出一些传播最广，作用最大的方

---

<sup>①</sup> 在对一系列问题的分析中，齐·弗洛伊德力图分解出成对的（或相对立，或相接近的）范畴。他认为，通过它们的相互作用，可以深化关于个性心理过程的概念。例如对“爱—死”，“幸福—痛苦”，“文明—美”，“秩序—紊乱”，“享乐—现实”等这类概念和范畴的分析和对比。——作者原注。

法。

一、孤独，有意识地避开人群。

二、对个人机体的作用（使人迷醉的化学制剂）以及“消除对享乐的企望”（东方哲人的学说和瑜伽论体系）。

三、利用麻醉剂得以达到“渴望独立于外部世界的程度”。

四、“解放”我们的“野蛮的，不受控制的，倒错的冲动时的幸福感和一般的对被禁止的东西的吸引力。”

五、艺术家的活动，创作过程和“幻想的形象得到现实的体现时的快乐。”弗洛伊德把科学创造过程，认识和实现真理的快乐也算在这里。不仅是艺术家，而且接受艺术的人也从痛苦中得到解脱。

在指出这五个防止痛苦的基本方法之后，弗洛伊德认为，可能会出现一种想法，认为其中任何一个方法都不是积极有效的。如果人们同意这种假定，那么自然就要想到，为什么不去改造外部世界这一人类痛苦的基本根源呢？为什么不去改变历史地形成的文明呢？但是弗洛伊德从来不相信人的改造力量，不相信人的理智和心理活动会有成效。在弗洛伊德看来，人是向往着过去的，这过去“加于”现在之上而剥夺了人的未来。所以弗洛伊德确信，走上“愤怒与抗议”之路上的人是一无所获的，现实是不能改造的，而一切改造的试图都是执意孤行的狂人的空想<sup>①</sup>。

总之，艺术作为在弗洛伊德论述文明的逻辑过程中产生的一个概念，它首先是一个“逃避痛苦”的方法，是一种独

<sup>①</sup>齐·弗洛伊德指出一个唯一可能举出的例子，即是“很多人共同试图让自己更容易地得到幸福和防止痛苦”——这就是宗教。而就是这种改造世界的途径也是一种“空想”。因为按齐·弗洛伊德的定义，“宗教——这是一个普遍的丧失理智的范畴。”

特的“慰藉的”、“令人心醉的”麻醉剂。诚然，洛弗伊德承认，这是一种“柔和的麻醉剂”，它只能使人“瞬间地摆脱”压迫人的现实、文明和痛苦。如果用弗洛伊德的话说，生活的意义在于幸福，那么，艺术作为一种克服痛苦的方法，仅仅是一种幸福的幻觉。

进而引起弗洛伊德兴趣的是艺术创作活动的动因问题。这一问题引起了对一系列更为局部的艺术创作特性问题进引理论的分析。弗洛伊德把实现“未满足的愿望”视为艺术创作的动因。弗洛伊德认为，这种愿望或是为推崇个人而效劳的虚荣心，或是情欲。因为只有对财富、荣誉、爱情的热望才使人走上为艺术服务的道路。正是这些动因使艺术家的幻想活跃起来。而艺术家的任务就在于建造“人工的世界”、“白日梦”和“空中楼阁”。弗洛伊德把艺术家和游戏的孩子相等同，而认为，“诗人所做的事情也正是游戏的孩子们所做的：他创造了一个天地，对它十分认真，就是说融入了很多自己所向往的东西，但同时又分明地把它与现实相区分”。

(95, 18)

弗洛伊德确信，艺术——这不过只是孩童的天真的认真态度，是一种迷醉的热情。艺术离开思想的世界非常之远，它需要明白事理的“成年人”对“爱子”的这一出轨行为抱以宽宏的态度。但是每个孩子都会成长起来，一年年地学习如实地了解生活，而在游戏与现实之间就会出现一道障壁。然而，每一个人都具有回忆过去的的能力。这样，“在抛开过分沉重的生活压迫之后”，成年人便力图为自己找回童年的“高度的享乐”。这一愿望就使人寻求代替过去的享乐源泉——游戏的相同方式。于是，取代游戏而形成幻想的能力。

享乐的新的源泉，按弗洛伊德的意见，是和人类心理发展的复杂的途径相联系的，而人类心理的基础，正象我们已经指出的，弗洛伊德认为是“无意识的心理过程”。这种心理过程是一些“原初的”心理过程，它们服从于快乐原则。但是，它们改变着形态，受到各种层次的掩盖而逐渐失去自己过去唯一的结果——快乐。在人的面前产生了一个目的——使精神体验归复到它的原初状态和起始形式。首先，产生了借助梦来“把类似原初的精神过程归复给我们”的企图。但是，按照弗洛伊德的想法，悲剧在于，“我们在梦中不能得到预期的满足而势必失望。正是因为没有获得对愿望的现实的满足，而得到的只是这种满足的幻觉，这就使我们拒绝这种通过幻觉得到满足的形式。”（94, 83）

弗洛伊德指出，拒绝了这种获取快乐的方式，“心理器官”就应该掌握“外部世界的现实的相互关系”。这一必要性导致了“新的精神活动原则”的引入。这一新的——第二个——原则的引入使人不仅必须理解愉快的东西，而且也要理解现实的东西——即使它是不令人愉快的。

次级精神过程——现实原则——的出现，“开辟了一种摆脱现实性的范畴，而唯一服从于快乐原则的思维活动形式——这就是幻想。它还在儿童游戏时就已经开始存在，而以白日梦的形式得到继续。它完全不依靠现实对象。”（94, 85）

齐·弗洛伊德认为，幻想产生于不满足和人的不幸。他指出，“幸福的人是绝不幻想的”，所以“每一个幻想都是在实现愿望，都是对不能令人满足的现实的修正”。幻想——愿望的动机是各式各样的，带有个人的特点，但是照弗洛伊德的话说，它们仍然可能分为两个主要的方面：虚荣心的



愿望和情欲的愿望。弗洛伊德写道：“对于这种幻想的产物，个别的幻想，空中楼阁或‘白日梦’，我们不应该把它们想象成凝固不变的东西。它们毋宁说更能适应变动着的日常生活影响，随着生活状况的每一变动而变动，由每一新的印象的作用而获得所谓“时间的烙印”。（95，22）弗洛伊德的这一原理在资产阶级艺术发展实践中占有重要地位而产生了作品艺术结构的超时间性的原则。在一个作品中，“过去，当今和未来的东西都贯穿于一现即逝的愿望之丝上”。

按照弗洛伊德的见解，人的幻想能力构成艺术的本质。精神过程的两个原则——快乐原则和现实原则——在艺术中得到的独特的“调和”和一致。根据“初级的和次级的”两个精神过程的论断，弗洛伊德得出关于幻想的观点而把创作的过程想象成下面的样子。他断言：“艺术家——他首先是一个摒弃现实的人，因为他不能和让他放弃满足欲望的要求调和；他在幻想的领域为自己自私而虚荣的意图开拓着天地。”

弗洛伊德认为，在艺术中也可能有着从幻想通向现实的道路。因为靠着天才，艺术家在把自己的幻想转变为一种新的真实性的形态。艺术家所创造的这种真实性“被人类作为现实的珍贵反映而接受”，这就使艺术家成为一种独特的人。弗洛伊德写道：“他（艺术家——作者原注）真的成为他所希望成为的英雄、国王、创造者、亲爱者，而摆脱了真正改变外部世界的必要性。”（94，88）

这样，按照弗洛伊德的见解，创作过程经历着从幻想到现实的道路。但是，艺术家所创造的各种形象的新世界只是作为“现实的珍贵反映”而被人“接受”。按照这种解释，艺术便丧失了重要性、必要性和严肃性，而艺术家则变成是

“命运的宠儿”，实际上，他无须去认识并在精神上改造外部世界。

弗洛伊德把注意力集中于幻想，就势必把艺术视为“诱使人暂时地撇开”现实的重压的“轻缓的麻醉剂”。但是这种“轻缓的麻醉剂”是和痛苦——这一幸福的对立物紧密地联系在一起，而作为对痛苦的复写，一切和痛苦这一复杂的人类情感相联系的东西都应进入艺术作品。这样，各种痛苦的变体——孤独、烦恼，死的恐惧——都成为艺术的题材、内容和心理潜台词。

众所周知，对一种状态进行一贯的、有意识的强调，总是会使反应钝化，使体验的敏锐性消退，从而导致以令人半信半疑地、矫揉造作地表现出来的情感偷换真情实感。艺术家被人为地从生活的现实社会的、心理的、道德的领域引开，就象一个躺在普罗克鲁斯特<sup>①</sup>床上的人。他不得不一次又一次地强制自己的幻想，以唤起新的形象，一次又一次地“扮演”自己的主人公们的某一些总是被明确细致地规定了的心理状态。于是，痛苦和烦恼就逐渐变得虚假了。而实际上，那些其活动的内心深层动因一直为精神分析学说自称已加洞悉的艺术家，也和其他人一样，变成了虚伪的人，虚假的艺术家。

### 艺术——神话——神话创作

弗洛伊德关于艺术是内心深层无意识能量的升华的观点，在荣格的精神分析学说概念中得到了合乎逻辑的完成。荣格对艺术和神话之间的联系进行了研究。近年来，马克思

---

<sup>①</sup> 普罗克鲁斯特，希腊神话中的强盗。他强迫路人躺在他的一张床上，比床长就砍掉他的脚，比床短则把他拉长。

主义美学对荣格的概念进行了积极的研究和批评。(7: 51: 64)

美国著名哲学家芬凯尔斯坦的《精神分析学说和艺术》一文，在分析荣格的生活和艺术的道路时，公正地指出，在解决创作的问题时，荣格是从这样一种理论出发的，根据这种理论，“所有艺术”都是在“永远可信的”神话和传说中“发掘出来的”。这些神话与传说，从最古老的年代就作为人类的“集体无意识”存在着。艺术家不知不觉地表现着“古老的无意识”，而当他“处于无意识状态”时，他就成为一个伟人，而正是这一点永远决定着“其艺术的伟大和魅力”。(88, 300)

在分析艺术创作问题时，荣格赋予作为艺术独特源泉的神话和作为创造艺术形象过程中的推动因素的无意识以巨大的意义。在把注意力集中于神话和无意识心理在艺术中的作用的时候，荣格首先提出了把艺术家与积极的，有明确目的性的，要求具有严格逻辑性的创造过程的有意识的行动区分开的可能性。

在神话的心理学和美学—文艺学方面的理论形成和发展的进程中提出荣格的名字，不仅仅是为了使分析得到编年史的精确性，荣格对神话的解释和对神话创作理论的一贯论证，无疑是这一很古老的思想的新的存在阶段。而且与这一新阶段相联系的是神话被纳入对无意识心理的分析，是精神分析学说的类型学——“原型”的重要行列式的引入，是荣格使关于神话的预言功能的思想得到有意识的现代化。艺术家的古代的具有深刻比喻性的符号通过 *vates* (先知) 的概念在荣格的神话创作理论范围内获得了独特的合法地位。

众所周知，神话思维是一种最原始的意识形式。原始社

会制度下的人以民族的共同利益为生，不可能形成个人的精神世界。他们对周围自然界的过程的解释带有幻想的性质，是主观性的，是不可能反映对象本身的真正的内容的。对神话的研究，其独特性就在于必须把神话思维和宗教的，科学的，艺术的思维相对比，以确定神话本身的地位，尔后才有可能考察神话对人的艺术思维发展的影响，分析其创造的作品的内容。同时也不能不考虑到宗教——神话的世界观对所有古代民族，首先是希腊的哲学观念形成的影响。

马克思指出过，“哲学最初在意识的宗教形式中形成，从而一方面它消灭宗教本身，另一方面从它的积极内容说来，它自己还只在这个理想化的，化为思想的宗教领域内活动。”<sup>①</sup>同时，神话的意识使原始人把世界感知为某种与他们同一的东西。作为原始神话的基础的是原始人的无系统的情感联想的观念。

列维—布留尔注意到了原始人和现代人在思维反应上明显的差别。他写道：“毫无疑问，人的理性，其结构基本上是一样的。当原始人痛切而清晰地感受到矛盾的时候，这种感受对他们的惊扰并不比我们小。而他们也象我们一样，对这种感受断然拒之。但是他们思维的一个特点恰恰在于：在我们看来是矛盾的现象，往往在他们来说并非如此。”（57，232）

在承认原始人和现代人的思维反应上存在着差别的同时，苏联著名哲学家弗列伊坚别尔格又指出列维—布留尔、马尔和卡西列尔等人的错误在于，他们没有考虑到原始思维所特有的“客体和主体的复合性”，即“所有物象都呈现出

---

<sup>①</sup> 参见《马克思恩格斯全集》（中文版）第26卷，第26页。

同一性”的状态。弗列伊坚别尔格指出：“神话形象乃是以某种具体实物性表现出来的感性的空间知觉的积淀。这完全不意味着这种形象是能‘亲眼目睹的’或是能‘由视觉记忆再现的’或‘栩栩如生’‘活灵活现的’。神话作品的形象——这正是具有所有神话创作的时空、因果知觉规律的，具有主客体复合性的神话创作思维所再创造出来的。”（101，21）

恐惧、沮丧、软弱无力和人的自卫无能的心理状态，成为神话的独特源泉。神话作为“被体验到的现实”——它不仅是对外部世界现象的幻想的，颠倒的反映。神话的形象——它实质上是对新的现实——想象的，幻想的现实的建造（理解、创造）。按照苏联的古神话研究家季亚科诺夫的定义，神话——这是对现实现象的“情感体验。”（66，17）季亚科诺夫对神话与信仰之间的相互关系的考察是极为正确的，他指出，在任何情况下，“神话——这都是有关信仰的问题，因为它是不可能逻辑上予以验证的”。（66，22）

在分析神话和神话创作的本质的时候，苏联理论家们首先指出，必须具体地历史地观察神话思维。洛谢夫正是一贯地遵循这一考察神话本性的出发原则。他对古希腊、罗马时期和文艺复兴时代进行比较时指出，希腊罗马神话——这是把原始时代一次性的和原始时代集体的关系“推及到整个自然界和社会，乃至推及到整个世界。所以，由于这种最高概括，整个世界便成为我们现在称为神话的包罗万象的氏族公社体系。”（62，381）氏族公社的集体主义，“无个性的氏族公社关系”，为文艺复兴时代所特有的明确规定着个人意义的关系所代替。这种更替就使在这一历史时期中，“纯

然前意识反应的和完全本来意义上的神话”失去了出现的可能。(62, 381) 随着个性的形成和个性精神世界的不断丰富, 神话便归于消失。

通常, 神话的研究者们正是在人对世界的原始概念的形成时期里研究神话出现和发展的非偶然性的。这样, 按照H·季亚科诺夫的话说, 神话创作是“古人情有可原的无知”的结果。(66, 32) 所以, 十九世纪下半叶及二十世纪对神话的广泛的迷恋, 在高度发展的工业社会中创立新的神话, 乃是“把已经有方法验证的东西归诸信仰——这是一种不可原谅的无知的结果, 或者更坏, 是有意识地导入迷误的结果。”(66, 32)

我们觉得, 精神分析学说所特有的在神话的范围里研究艺术以及把神话创作绝对化的倾向乃是把现代文艺学“导入迷误”的一例。其实, 通过预言未来的神话象征的思想来创建艺术和艺术创作的理论的企图也可以在贝克莱的主观唯心主义世界观中, 在尼采关于在艺术(包括希腊悲剧)的形成中的狄奥尼斯和阿波罗基础的综合的概念中发现。<sup>①</sup>

尼采所说的这两个基础的对立是与“梦与醉(重点号是尼采所加的——原文作者)的两个分开的艺术世界”的对立相符合的。根据尼采的见解, 正是在阿波罗的基础上体现出“梦之经验的愉快的必要性。”尼采写道:“每个人在创造梦的世界方面都是全能的艺术师, 而梦的世界的美丽面貌又是一切造型艺术的先决条件, 同时, 一如我们将会看到的那样, 它也是诗歌的重要部分。在我们的梦中, 我们因为对形

<sup>①</sup> 狄奥尼斯和阿波罗分别是希腊神话中的酒神和日神。尼采认为, 希腊艺术主要有两种精神基础, 一为阿波罗, 一为狄奥尼斯。二者分别产生造型艺术和音乐舞蹈, 而悲剧则表现了二者的结合。

象的直接领会而感到喜悦：一切模型都向我们讲话；其中没有不重要的，没有多余的。但是，尽管这个梦的世界具有这样的生命力，我们仍然感觉到它的错觉性。”（73，40）尼采强调指出人把梦境中的形象和现实的，生活的“神的喜剧”加以对比的意图。梦既成为对未来的一种领悟，又成为评价和重新评价过去的一种手段，同时，又是对过去和未来的错觉性的一种意识。尼采对梦的评价表述得相当明确：

“我们的内在本质，存在于我们所有人身上的一般的生存基础，以深度的享受和对愉快的渴求体验着梦。”（73，41）弗洛伊德似乎是从尼采那里因袭了这种对梦的充满情感的评价。

艺术的阿波罗基础作为“预言能力的象征性的相似体”——实际上是通过沉浸于非现实的，反逻辑的，暂时的错觉状态来对未来加以预见的。这是一个神灵的基础。因为根据尼采的说法，“这个光之神”“同时也统治着内在的幻想世界的美丽光辉”。阿波罗基础所创造的错觉强调作为“预言者”的艺术的能力，因而无须接纳粗野现实的形式，否则就会有把梦境变为病态现象的危险。在阿波罗基础的范围内，形象的创造者——神，被尼采认为具有“分寸感，自我克制能力，而摆脱了野性的冲动”。

尼采把狄奥尼斯基础类比为醉态，他写道：“也许是由于在所有原始人群以及人民的诗歌里所提起的那种麻醉饮料的影响，也许是由于带着活力的春天来临了，把自然万物沉浸在欢欣之中，因而狄奥尼斯情绪就苏醒了，并且当这种情绪达到极点时，就会使主观消失在完全的自我忘却之中。”（73，42）尼采断言，在祭祀狄奥尼斯神的歌舞狂欢中，人与自然融合了，人与人的联合加强了。处于狄奥尼斯式的醉态

中，人已经不仅仅是一个艺术家，而且自身就成为了“一种艺术作品”，在他的身上显露出“整个大自然的艺术伟力。”

尼采在阐发艺术的阿波罗基础和狄奥尼斯斯基础的概念时，他把注意力集中于神话的象征性的本质上，而否认神话是存在于感性表象范围内的，对自然和社会现象所进行的艺术的，形象的概括。所以，依照尼采的看法，艺术家抑或是阿波罗基础的“模仿者”，抑或是狄奥尼斯斯基础的“模仿者”，抑或同时是梦和醉的艺术家（希腊悲剧就可以作为例证）。我们发现尼采的一种相当准确地表现出他对神话的理解的思想，在某种程度上也是对创作过程某些方面的理解的思想：“沉缅在狄奥尼斯斯醉态和神秘的自我孤立中的畸零人（指艺术家——作者原注），离开唱着歌的闹酒的人群而跪倒地下，由于阿波罗的梦幻的感应，他自己的状态，即是说他和宇宙的本源的统一，在一幅象征梦境的图画中，呈现在自己面前了”。（73，44）

把神话的象征性本质及其包罗万象的力量绝对化，通过诸如梦、梦境、吸毒迷幻、天性中的艺术本能这些状态来提出艺术体裁产生的理论问题和理解创作过程——所有这些都使尼采和精神分析学说拥护者关于神话创作的思想互相接近起来。这一点在对于神话理论的一种解释中表现得特别明显。比如说，在俄国持这种解释的人有B·伊万诺夫。他强调指出了神话中生与死、欢乐与痛苦的内在矛盾。伊万诺夫认为，神话——这是这样一种状态，在其中“流血的悲剧让位给幻想的游戏和有灵性的自然力的凶险的娱乐，而在劫难逃的死灭的感奋让位给性的热情。”（42，208）

新康德主义哲学的代表人物也有把神话的象征性的形式



绝对化的倾向。马克思列宁主义美学坚决反对新康德主义把神话变为一种包罗万象的，泯灭了理想和现实事物之间差别的形式的观点，这种观点在卡西列尔那里是明晰可见的。他认为“神话的客观性主要在于它距离现实事物，距离天真的现实主义和教条主义的现实性显得最远——这种客观性不是物质资料的复制，而是一种特殊的造成方式，在这种方式中，意识摆脱了感性印象的感受性，而且与之相对立。”（52，44）

神话中的象征性因素在弗洛伊德的理论中仅仅通过性欲、情欲的解释来“加以破译”，而完全忽视了这一因素发生的具体历史的社会条件。在把神话中的象征性因素绝对化的倾向中，反映出许多理论家不能理解，神话是某些自然现象的概括，是把完全是人类的关系移用于自然，是思想和形象的吻合。

马克思正是就此写道，“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化；因而，随着这些自然力之实际上被支配，神话也就消灭了。”<sup>①</sup>

有趣的是应该指出，在现代修正主义者的著作中，对神话创作观念的见解与最反动的，主观唯心主义的神话象征理论的观念如出一辙。比如，迦罗迪把神话和意识截然对立起来，把创作过程归结为艺术家内心世界的 subjective 反映。他幻想着预言性的现实主义——神话的创作者的出现：“我们时代的现实主义——这是神话的理论，是史诗的现实主义，是普罗米修斯的现实主义。”（31，202）

在二十世纪中，神话的概念成为资产阶级文艺学中的一

<sup>①</sup> 参见《马克思恩格斯选集》（中文版）第2卷第113页。

个最流行的概念。而且，资产阶级理论家继承着对艺术作品进行随意性解释的传统，有时竟如此出乎意料地违反逻辑而得出离奇的结论，以至对这种结论的科学性马上就能够表示怀疑。英国文艺学家缪勒对莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》的解释就是鲜明的例证。他认为，哈姆雷特就是那些“冬天之神”的“同胞兄弟”，“我们的远祖在春季的宗教节日就焚烧这些冬天之神的标本。”缪勒认为，“这样，就找到了近代艺术和古代宗教仪式之间的联系。”（51，144）

对神话和神话学的兴趣不仅使我们今天出现了大量提出神话学概念的人（兰克、缪勒、布罗特涅尔、弗莱<sup>①</sup>、蔡兹），而且形成了一些新的概念，神话创作，神话诗等等。精神分析学派的代表人物，特别象我们已经提到的荣格，对神话思想的发展做出了极大的贡献。科兹洛夫把经典精神分析学说和荣格对神话创作的探索加以比较而认为，神话学流派优于弗洛伊德学说的文艺批评之处在于它对作品和作者心理的病态方面的兴趣很小。

象迦罗迪诉诸作为史诗的现实主义、普罗米修斯的现实主义的神话理论一样，荣格也不惜诉诸修辞上动听的箴言。他写道：“我解释了过去的神话，我写过关于英雄的书和常常有人生活于其中的神话，但是，现代人能生活在什么样的神话之中呢？”（130，166）荣格认为，神话乃是所有人民，民族，种族所固有的，影响着个性意识形成的“集体无意识”的表现，于是他试图建立作为“集体无意识”的本质的反映和作为神话由以衍生的更深的心理层次的“原型”。同时，“原型”的思想后来在荣格心理学的基础理论中得到

---

<sup>①</sup>弗莱（1921— ），加拿大人，结构主义文学批评家。

详细的说明。荣格把两种类型的个性（外倾型和内倾型的）的存在加以区分。在第一种类型中，客观的心理现象居于主体之上，而在第二种类型中，有决定意义的价值属于主体。

在这两种类型的人的内心结构中，我们都能找到这两种类型的能力的更为具体的表现——思维型的，情感型的，感觉型的，直觉型的。荣格特别喜欢直觉的能力以及如他所认为的，这种能力所固有的无意识性，非理性和主观性。在强调内倾直觉的作用时，荣格写道：“内倾直觉具有对现实背后所有模棱两可，模糊不清，肮脏、危险的东西的敏感性”。

（114，80）荣格又继续写道：“当个人尚未过分远离客体的时候，无意识的直觉就作为对某些幻想的、易于轻信的意识定势的有益的补偿在起作用。但是，如果无意识处于和意识相反对的立场，直觉就会越出表面，表现出自己的极有害的影响而强加于个人头上，并引起对客体的最令人不快的，纠缠不清的表象。”（114，81）

内倾直觉创造了一些特殊的个性类型——空想家，幻想家，预言家和艺术家。荣格提出一种推测，在其他类型人中，艺术家“会是正常的人”。但是直觉地把握形象的能力使一个人离开可感触的现实甚远，所以他甚至对于他的亲近的人们来说都成为一个莫名其妙的人。荣格宣称：“如果他是一个艺术家，那么他的艺术便会显示出超尘拔俗的非凡事物，这些事物斑斓陆离，光彩夺目，它们同时既是重大的，又是平凡的，既是美妙的，又是怪诞的，既是崇高的，又是离奇的。”（114，84）如果这个人不是艺术家，那么，荣格认为，他命中注定的角色将是一个“不被承认的天才”或“智慧的呆子”。

对于荣格来说，艺术创作——这是一个未被认识的神秘的过程，而所有打算理解它的本质的企图都必然遭到失败。同时，在荣格的观念中，还可以发现他试图按照复杂和深刻的程度对作为艺术创作成果的艺术品和作为艺术作品的创造者的艺术家进行划分。比如，荣格把艺术作品分为“心理的”和“幻觉的”。对生活的外在的表面的复写，在意识水平上对生活的复制可纳入心理的作品的一类，而幻觉类型的作品，按照荣格的见解，则囊括“一切时间的渊藪”，表现出特别的深度和敏锐性。

正如苏联研究者利亚利科夫公正地指出的：“根据荣格的想法，不取决于艺术家个人因素的某种自发过程乃是创作的基础。荣格把艺术家的作用归为是这一未被认识的，按其本质是超个人的，无所不包的‘创作力’的消极载体”。

(64, 302)

荣格在自己的创作理论中把作为艺术源泉的神话—象征的观念与在实现构思时占优势的直觉能力相结合，而把注意力集中于一种“反常”的创作能力上。被荣格理解为一种反理性的无意识现象的直觉变成使艺术家成为“莫名其妙”而“反常”的人的神秘力量。

在齐·弗洛伊德和荣格的著作中，最完整地提出的精神分析学说的文艺学变体乃是精神分析理论的合乎逻辑的继续。它渗入了必然会招致尖锐批评的，消极的主观主义倾向和在感知与评价作品时对本能的，个人个性的看法绝对化的倾向。正如在下面将要指出的，弗洛伊德在艺术领域中的理论方法正是给资产阶级艺术带来了好处，而完全被利用来反对进步的艺术家的，反对现实主义的方法论。因此我们觉得，把齐·弗洛伊德的文艺学理论看作“西方资产阶级文化中的某

种带有批判性的潮流”是不正确的。(35, 108)这一观点的提出者多杰尔采夫进而得出一种见解,这种见解不仅不合乎弗洛伊德的论断,而且也被他本人的前边的全部论证过程所推翻。他这样写道:“不能把他(指弗洛伊德——作者原注)视为资本主义的捍卫者。对于资本主义,他通过被重重矛盾弄得四分五裂而遭到政治破产的奥地利的例证有所了解。在弗洛伊德的某些正统的继承者那里,无疑存在着把资产阶级社会的矛盾归为个别人的‘病态’和心理反常的保守倾向。但同时,弗洛伊德和他对于个性的强调,对于个人对文明的满足的强调,在民主主义的,包括左翼的知识分子当中获有一定的威望。”(34, 108)多杰尔采夫接着写道:“按其深刻的理想和志向,弗洛伊德属于西方资产阶级文化的民主一翼”。(34, 109)多杰尔采夫认为苏联的弗洛伊德批评家们的一个固有的缺点就是,“对于弗洛伊德,首先主要是把他作为思想家,而不是作为艺术心理学家来加以揭露”。(35, 291)在指责苏联著名文艺学家德涅普罗夫“过于简单化地片面地”规定弗洛伊德学说的社会意义和“过于简单化的思想估价”时,多杰尔采夫指出:“他(指德涅普罗夫——作者原注)和他的某些前辈一样,并没有和作为艺术心理学家的弗洛伊德进行争论,他只是在和作为思想家的弗洛伊德进行着争论。”(35, 292)

这种把对弗洛伊德学说的分析区分为对心理的和对思想的分析是未必能使人同意的。在研究艺术本性时,总的说来,是不能够不确定艺术成果——艺术作品的思想功能而肢解出分析的某一方面的。而德涅普罗夫的批评,其正确性正在于能够揭示出精神分析学说对艺术的影响的思想和社会心理的本质。多杰尔采夫不同意德涅普罗夫把精神分析学说视为制造

“在资本主义社会中灌养读者大众的甜滋滋的药汤”的处方。他强调说，“大众艺术”经常就是按照精神分析学说的方案制成的。而当代西方艺术的最复杂的代表人物：乔埃斯<sup>①</sup>、卡夫卡<sup>②</sup>、伯格曼<sup>③</sup>、费里尼<sup>④</sup>、尤奈斯库<sup>⑤</sup>和达利，都是与弗洛伊德紧紧联系着的。这一事实也是无可争议的。如果“从精神分析学说，从它的模式和方案的实证主义倾向向大众艺术引一条线的话，那么弗洛伊德学说的真正灵魂，它的空想意向正是存在于极其复杂而矛盾的西方艺术中”。

(35, 293) 根据上面所说的，不仅仍然不清楚，弗洛伊德学说的“空想意向”是指的什么，而且，把象乔埃斯、卡夫卡、伯格曼、费里尼、尤奈斯库、达利这些艺术家视为一气，也要引起反对。无疑，他们每一个人都在某种程度上受到弗洛伊德精神分析学说的影响，今天分析他们的创作活动而不考虑齐·弗洛伊德对他们的影响是不可能的。但是，如果根据这些艺术家的创作过程的心理基础和趋向的一致性，能够在—个共同的方面上对他们加以考察的话，那么从思想上把他们统—起来是绝对不合理的。

应该指出，弗洛伊德不仅没有去“充当资本主义的捍卫者”，而且，弗洛伊德理论的一个最薄弱的方面就是其创始人对社会政治、社会经济结构问题，对—定社会的个性特征的考察持—种有意识的漠不关心的态度。

弗洛伊德式的人——这—种结构某种“万古如兹的

---

①乔埃斯 (1882—1941)，爱尔兰作家。

②卡夫卡 (1883—1924)，奥地利作家。

③伯格曼 (1918— )，瑞典电影编剧、导演。

④费里尼 (1920— )，意大利电影编剧、导演。

⑤尤奈斯库 (1912— )，法国戏剧家，荒诞戏剧创始人。

人”，自我中心的，幼稚型的，自恋的人的模型的企图。这种人，照弗洛伊德本人的话说，不难“纳入”席勒的“饥饿与爱情”的公式。致于说到醉心于弗洛伊德“一般思想”的艺术和进步艺术家（多杰尔采夫提出斯·茨维格，卡夫卡，伯格曼，费里尼，阿·茨维格，普拉托利尼），则这种对弗洛伊德学说的迷醉正是某种理论上的幼稚病的明证，遗憾的是，这种幼稚病有时也罹于大艺术家之身。

意大利著名作家莫拉维亚对齐·弗洛伊德思想不加批评的过份热烈的态度就可以作为一个例子。(9) 这位作家对齐·弗洛伊德的思考中充满这样一些信念，即“精神分析学说乃是对世界的幻觉的一种独特的分析”，“弗洛伊德是一个紧张性的天才”等等。莫拉维亚以精神分析学者给予他的长篇小说《阿谷斯蒂诺》的高度评价感到自豪。这篇小说渗透了精神分析学说的思想，而且完全是说“俄狄普斯情结”的。

如果每个艺术家都有权宣传某些思想，选择某种理论作为自己创作的方法论基础是无可争议的话，那么，批评家有权不接受作家的某种立场，揭露它的错误程度，同样也是无可争议的。而在这方面，名望未必能成为一种护符。莫拉维亚借用精神分析学说能够帮助人“认识自己本身”的能力来解释例如希特勒上台的原因的企图应该受到严厉的批评，借助于精神分析学说来“了解”“大众的父道主义情绪”和寻求“元首父亲”的必然性——这位意大利作家的这些议论不仅是天真的，更是轻浮的，势必造成以庸俗的心理学来偷换社会—政治的分析。如果对一些著名的艺术大师在弗洛伊德思想影响之下创作的作品进行具体分析的话，那么就不难确信，正是“采取了弗洛伊德的方针”导致了现实主义背离，导致了悉心挖掘主人公们的病态的性欲倒错，导致了

托·曼（《魂断维也纳》）、斯·茨维格（《感觉的混乱》）、费里尼（《朱丽叶与魔鬼》、《萨蒂里康》）、伯格曼（《耻辱》、《沉默》、《人》、《喊叫与低语》）、贝尔脱卢奇（《巴黎最后的探戈》、《月亮》）和其他很多人的缺乏价值的作品的宣扬。

因此，西方民主的、左翼的知识分子和西方的站在马克思主义立场上的美学家、哲学家、文艺学家都断然地反对弗洛伊德的总体的思想及其美学、文艺学变体。美国马克思主义者莱诺尔德斯揭露弗洛伊德学说的唯心主义本质时，正确地指出：“不论是经典的弗洛伊德学说，还是新弗洛伊德学说，都对人的精神生活的全部表现作了歪曲的解释，把社会过程诉诸心理学，把无意识的力量作为历史的第一性的东西。精神分析学说的这个方面被资产阶级广泛地用于意识形态方面的目的。而且，资产阶级必然要利用这一理论，因为这一理论使人相信，他们的问题产生于无意识的内心冲突。战争，种族主义和压迫的根源不是资本主义，而是潜在的攻击性的和性欲的本能。精神分析学说让个人从其自身上寻求个人问题的原因和解决。它妨碍人们联合起来，为消除社会灾难的现实原因来进行现实的斗争。”（79，70）

精神分析学说和荣格学说的思想实质决定了在对它进行分析时不容许任何客观主义和理论上的不确定。在研究精神分析学说对某一艺术现象整体上的影响或对个别艺术家的创作的影响时，马克思主义研究者的立场应该在思想方法方面是绝对明确的。

齐·弗洛伊德和他的追随者们的文艺学思想——这首先是从理论上论证艺术无须关心社会，而有意识地忽视艺术的社会性质。这种态度自然使精神分析学说的代表们不可能对



艺术实践在社会生活和人生中的作用达到唯物主义的理解。甚至在对艺术的意义进行狭义的解释，亦即确定艺术对个性生活影响的范围内，对这种个性研究了一辈子的弗洛伊德仍然是不能胜任。因为归根结蒂，整个人类历史的本质，这一历史的精神上和技术上的进步的性质，决定着人类的关系。艺术正是要来研究这种关系的。但是，就是艺术活动的这一“人类”本质也未被弗洛伊德指出。弗洛伊德仅仅把艺术看作是“满足的代用品”。

弗洛伊德所承认的艺术的唯一的积极功能，就是它能够“提高各种文化阶层都极为需要的那些共同性的和同一性的情感，因为它可以使他们有可能共同体验那些珍贵的印象。”  
(79, 17)

但是，这种多少有点含糊不清的论点不能够克服对艺术和艺术家的那种极端主观主义者的“病理学的”观点，而这种观点完全是齐·弗洛伊德的经典精神分析学说所特有的。

## 第四章

# 艺术家个性与创作过程

### 生物主义在创作方法论中的作用

前面，我们分析了精神分析学说对艺术的解释，这样就可以来进一步研究弗洛伊德及其追随者们有关艺术家个性及艺术作品创作过程的一系列较为局部的理论原则了。

正如我们已经指出的，弗洛伊德并未给自己提出建立精神分析学说的美学—文艺学变体的具体任务。但是，他毕竟不能不涉及艺术创作的所有错综复杂的问题，因为艺术创作，在相当大的程度上，比起其他任何一种人类活动，更能揭示个性对世界的观察的独特性和诸如激情、联想、想象、直觉、灵感这样一些独具一格的特点。通过艺术家的创作过程，使我们有可能分析先天的和后天的艺术才能的特征，分析作为个人和集体经验的辩证法的艺术成果，分析创作过程的动因与创作过程的结果之间可能存在的内在矛盾的复杂性，即分析那些确实复杂而涉及广泛的问题。而这些问题使弗洛伊德提出的精神分析学说体系的结构环节可以得到检验和“应用”。

齐·弗洛伊德关于艺术创作的观念的形成时期，正是在美学和心理学方面对艺术才能、天才的本质、艺术作品的创作过程的研究积累了一定经验的时期。但是，任何一种历史地形成的关于创作心理学诸问题的理解倾向对弗洛伊德本人

的观点都没有实质上的影响。精神分析学说的代表人物们对艺术家个性的概念的分析特别有趣，因为在解决这一问题时，他们绝不越出精神分析学说结构本身所划定的界限：无意识——“俄狄浦斯情结”——梦。

弗洛伊德解释列奥那多·达·芬奇创作的动因和独创性的根源的尝试乃是利用梦和“俄狄浦斯情结”理论分析艺术家个性的一个例子。在弗洛伊德对其生平活动感兴趣的一系列艺术家中间，我们提出达·芬奇是并非信手拈来的。这位意大利文艺复兴时代的伟大艺术家和学者，一直引起同时代人和后代人的兴趣，得到青睐。这种兴趣在很大程度上取决于文艺复兴时代的历史意义，而列奥那多·达·芬奇则是这一时代最鲜明而独特的表现。

在马克思主义经典作家看来，列奥那多·达·芬奇首先是文艺复兴时代在人类意识中所造成的那种内在运动的鲜明体现。恩格斯写道：“这是一次人类从来没有经历过的最伟大的、进步的变革，是一个需要巨人而且产生了巨人——在思维能力、热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人的时代。给现代资产阶级统治打下基础的人物，决不受资产阶级的局限。”<sup>①</sup>

按照恩格斯的话说，列奥那多·达·芬奇是思想巨人中的一个魁首。列奥那多·达·芬奇的现实主义艺术形象的源泉和创作上的深厚的人道主义，可以而且必须从其时代——资产阶级社会形成的时代——的特点中寻找。马克思指出，在意大利城市中，佛罗伦萨（达·芬奇的家乡）有着特殊的历史作用。正是这个城市在国内首先显示了具有资本主义关系

<sup>①</sup>参见《马克思恩格斯选集》（中文版）第3卷第445页。

萌芽性质的工业和文化的发展。苏联著名的文艺复兴时代研究家拉扎列夫正确指出，列奥那多·达·芬奇生在十五世纪中叶，“他吸取了佛罗伦萨繁荣时代最优秀的文化传统。”

(55, 10)

列奥那多·达·芬奇的个性是和意大利、佛罗伦萨的历史、和天才的意大利人民的思想意向、和意大利文化的进步趋向紧密相连的。大多数文艺复兴时代研究者（巴特金、勃拉金娜、杜那也夫、洛谢夫）都特别强调指出意大利文艺复兴的代表人物们所特有的那种视野广阔和多才多艺的规律性特征。

精神分析学说的拥护者，首先是弗洛伊德本人，感兴趣的是这位艺术家的童年时代，他的想象、梦幻。而这些都以对遥远过去的朦胧回忆在成人的达·芬奇的笔记中得到部分的复现。为了再现艺术家达·芬奇形成的过程，弗洛伊德将达·芬奇儿时梦境的内容加以肢解，从中探视日后的艺术形象的源泉。

拉扎列夫援引的达·芬奇的如下一段日记正是弗洛伊德讨论这位意大利伟人的整个著述的基调：“似乎我的命运就是要准确地描绘出一只鸢鸟。因为关于我童年的一个最早的回忆便是，我躺在摇篮里，梦见一只鸢用自己的尾打开我的嘴巴，又几次用尾扑打我的内唇。”（55, 47）弗洛伊德把这只鸢解释为达·芬奇尚不认识的母亲的象征。对母亲的性欲变成决定这位天才的意大利人一生的新的创作动力。弗洛伊德确信，“（达·芬奇的）全部精神活动的广博性和他的乖戾命运的线索都隐藏在儿时关于鸢鸟的幻想之中。”

（92, 118）而这位艺术家后来的生活不过是他童年的发展，因为这种生活正是弗洛伊德关于性能量“升华”到新的活动

形式中的法则的表现。弗洛伊德在研究这位伟大艺术家的生平时，特别强调要注意性欲作为创作的积极因素的重大作用。在《精神分析引论》中，弗洛伊德断言，“性欲参与创造人类精神的最高文化、艺术和社会的价值，它对我们生活的贡献是应予充分估计的。”（91，卷1，29）

在分析达·芬奇的个性时，弗洛伊德特别注重这位伟大艺术家是非婚生的这一事实。他分析了那些能够造成心理创伤的情势，即那些本身似乎能将个性排斥于凡人的，通行的，法规化的关系和联系形式范围之外的情势。所以，作为精神分析学家的弗洛伊德，他所感兴趣的大多数伟人（汉尼拔、达·芬奇、克伦威尔、莎士比亚、拿破仑、陀斯妥耶夫斯基等），能够不仅以“伟大的”、“天才的”、“坚毅的”、“干练的”公认形象，而且以其个人履历中不寻常的事件引人瞩目绝非偶然。弗洛伊德所分析的对象具有“创伤”的印记，这就使他能够利用象“恐惧”、“烦恼”、“心灵痛苦的反应”、“悲剧的预感”这样一些情绪状态。实际上，弗洛伊德对于艺术家生活与创作的分析，是不考虑积极情绪状态方面的。弗洛伊德这种特有的倾向也可以在他对达·芬奇生活道路的“解剖”中清楚地看到。

在《恐惧》这一著作中，当分析这种情绪可能发生的根源时，弗洛伊德研究了儿童失去“对象”——母亲时的情境。他写道：“由于儿童缺乏理解力，母亲不在这个情境在他看来并不是危险的情势，而只是创伤性的情势，说得准确些，当儿童感到一种应由母亲给以满足的需要时，母亲不在这种情境将成为具有创伤性的。”（97，101）弗洛伊德相当重视“缺乏感知”这一思想，认为“缺乏感知”和“丧失对象本身”具有同等的意义。他强调指出，这乃是产生恐惧

感的首要条件。

按照弗洛伊德的看法，达·芬奇的创作也是对母亲的郁念所促成的。他创造妇女形象是在艺术上体现想象中母亲的容貌的求索。对母亲的爱慕和郁念在后来则排除了妇女在达·芬奇生活中的作用。而这种理由便使精神分析学者提出这位伟大艺术家性欲倒错的思想，这样，就为弗洛伊德学说在解释达·芬奇的天才的结构中又添加上了“一块砖”。而且，弗洛伊德基本上认为，偏离通常的生活规范对于达·芬奇的创作有积极的影响。因为具有取之不尽的力量的“性欲本能”在这位艺术家那里不是导致对强大的生理愿望的满足，而是在创作活动中得到自我实现。

失去“对象”——母亲的动因，或者“被禁止的愿望”——对母亲的情欲的动因，作为艺术活动的刺激因素被弗洛伊德以不同说法运用于各个方面。其中之一便是仇父动因。这一动因在弗洛伊德分析莎士比亚和陀斯妥耶夫斯基的个性时，在理论上得到彻底的阐发。

这样，弗洛伊德把对童年的回忆绝对化的原则，把从对自己母亲的性欲中寻求创作动因的原则首先引入创作心理学，并用于分析达·芬奇的个性。

如果也象弗洛伊德那样，对这位伟大艺术家的童年和青年时代进行分析的话，那么还可以注意到另外方面的许多事实。就在十七岁时，达·芬奇进了非凡的多那太罗<sup>①</sup>的徒弟，杰出的意大利艺术家、雕刻家、版画雕刻师维罗基欧<sup>②</sup>的工作室。维罗基欧培养出过象波提切利<sup>③</sup>和培鲁基诺<sup>④</sup>这样一

①多那太罗（1386—1466），意大利文艺复兴初期雕刻家。

②维罗基欧（1435—1488），意大利文艺复兴时期雕刻家。

③波提切利（1444—1510），意大利文艺复兴时期雕刻家。

④培鲁基诺（1445至1452之间—1523），意大利文艺复兴时期画家。

些天才的大师。毫无疑问，维罗基欧及其创作所固有的对真实的求索，艺术的现实主义方向，对达·芬奇美学理想的形成具有巨大影响，奠定了他未来的独创性的基础。维罗基欧的工作室是佛罗伦萨最进步的艺术机构之一：“这里盛行着勇敢的艺术尝试。这些艺术尝试基于数学、绘画透视和解剖学方面严肃的科学知识。这里培养着对大自然的热爱，特别努力培养着把素描的精细和造型清晰的塑型结合起来的绘画手法。”（55, 31）正是在这里，在维罗基欧的工作室里，达·芬奇成长为学者和艺术家。

也可以回忆一下在儿童时代就曾使小芬奇惊叹不已的家乡的美丽风景，回忆一下他和叔叔弗兰切斯柯的那些受益非浅的交谈，弗兰切斯柯是教会侄子领略世界之美的最初的人物之一，也可以指出一些与达·芬奇同时代的杰出人物，达·芬奇的观点就是在和他们的辩论中形成的。

文艺复兴时代不独有达·芬奇在活动这一事实，应该成为和弗洛伊德论争的证据之一。米开朗基罗、拉斐尔、丢勒<sup>①</sup>、莎士比亚、提香<sup>②</sup>和其他许多人的天才从来不曾被人怀疑过，尽管他们的生活并不曾构成创作活动源泉之一的所谓“郁念创伤”的情势。但是，在艺术家生活中，凡是不符合弗洛伊德学说假设的东西，弗洛伊德都不感兴趣。他有其独特的精神分析理论，而达·芬奇则是这一理论的牺牲品。为了证实这一理论，这位意大利伟人的一生，他的天才的形成过程，意外地蒙上了病态的色彩。

同时，弗洛伊德还探讨所谓“以父亲自居”的问题，仿佛以此现象可以把艺术家本人的一系列行为解释成父子间复

<sup>①</sup>丢勒（1471—1528），德国文艺复兴时期画家。

<sup>②</sup>提香（1489或1490—1576），意大利文艺复兴时期画家。

杂的相互关系的后果。弗洛伊德写道：（谁作为艺术家进行创造，他就当然会感到自己正象一个父亲那样对待自己的产品。达·芬奇的以父亲自居，对于他的艺术作品有着决定的意义。他创造了它们，便不再关心它们，正如他的父亲不去关心他一样。”（92，92）甚至象出售自己的绘画这种在艺术家来说是十分自然的事情上，达·芬奇也遭到指责。）

从弗洛伊德对达·芬奇创作能力形成的分析里得出的结论是：对于精神分析学者来说，这样一个充满了艺术的探索、建立了真正的科学功绩，满怀惊人的内心热情和人道主义精神的人，他的一生和活动，都只不过是“性欲倒错”的结果。

有必要对弗洛伊德关于“艺术中的这个伟大个性”的解释进行详尽的、批判性的分析。其理由很多。这既是为了在道德—心理上给这位伟大艺术家的形象恢复名誉，同时也是为了对他的创作给以客观的评价，为了保护进步的文化遗产，为了制定对青年艺术家进行教育培养工作的实事求是的形式和方法等等。但是，在我们看来，必须批评弗洛伊德学说的一个最重要的理由，是他的思想直接有害于当代创作心理学和文艺学。而且这里说的不是某个作者对弗洛伊德关于创作活动动因的原则的笃信，而主要是指一种夹杂在任何分析中的与弗洛伊德貌离而神合的弗洛伊德主义的流风余韵。

基于上述观点，我们来看拉努（56）和万·丹尼尔逊（32）研究莫泊桑和高庚<sup>①</sup>生平、创作的巨著。无疑，拉努谙熟莫泊桑这位伟大的法国作家的生平和创作。他的论著分析精密，详尽地再现了莫泊桑生活的各个时期、心理状态和精神悲剧。但是同时，这位研究者又毫无根据地专注于一些

<sup>①</sup>高庚（1848—1903），法国画家。



缺乏可靠性而属于传闻和编造的事实（譬如莫泊桑的父亲是谁，福娄拜何以如此关注他的命运等等），这就令人困惑，并且经常引起异议。拉努关于莫泊桑与母亲的复杂关系的缘由，关于他在与母亲的交往中过着“奇怪的独身生活”的含糊的意见和暧昧的暗示，未必能帮助现代的读者更深入地理解这位法国现实主义作家的时代及其艺术构思的渊源和主人公们的精神世界。

丹尼尔逊专注于高庚在塔希提岛时期的生活和创作，他特别强调这位艺术家在秘鲁度过的童年岁月的意义。丹尼尔逊确信，童年时代，作为“他一生中最幸福安谧的岁月”影响着高庚，以致于“他把寻求情绪的平衡和逃到热带的幻想联系在一起。在那些奇异的国度里，他度过了青春年华，那里成为他精神上的避难所。”（32，25）

在对高庚的“塔希提艺术”的形成进行详细考察时，丹尼尔逊始终不渝地探讨着艺术家的性欲体验决定一切的作用和意义这一弗洛伊德的课题。于是，所有在塔希提岛所创作的画都通过情欲的象征意义加以解释。这一著作中屡现着对高庚笔下那些十三岁的塔希提妇女们以及这位艺术家性本能等的描绘。

在精密地再现莫泊桑和高庚的重病过程的原因和性质的形式上，拉努和丹尼尔逊惊人地一致。为了使所提供的材料具有文献性，这两位研究者常常破坏分析艺术家个人生活时所能允许的限制和可能的界限，把艺术家的命运变为自己不良趣味的对象。

对于拉努和丹尼尔逊的著作的意见在某种程度上也可以适用于苏联文艺学家斯里金斯卡娅。她提出的目标是，一方面，要弄清楚无意识在艺术想象中的作用，另一方面，要指

出在创作过程中，艺术家内心中意识的和无意识的体验的世界是怎样得以实现的。斯里金斯卡娅的某些论断遭到了反对。首先应该指出的是，所谓“自发的精神分析”这一思想是值得商榷的。据说，这种“自发的精神分析”过程能使艺术家摆脱神经官能症，并在某种程度上打开通向作家无意识的道路。斯里金斯卡娅写道：“精神分析学说的目的在于治疗性地把无意识引入意识。在艺术想象中，这一过程在某种程度上是自发完成的。”所以，艺术创作可以称作一种独特的“自发的精神分析”。（20，卷2，549）循着这位作者的思路，我们就会得知，“个性对于它所‘排挤掉的东西’的理解和体验，伴随着对客观世界的认识和自我认识。所以，在艺术创作过程中，经常发生着个人对自身、对他人、对‘超我’的态度的改变。”（20，卷2，550）继而作者的全部思想都“致力于”分析列夫·托尔斯泰对长篇小说《战争与和平》的基本情节线索的创作上。显然，斯里金斯卡娅下面的这种论断，应该仅仅作为她本人的“自发的幻想”来接受：

“可以说，托尔斯泰在小公爵夫人莉莎之死中无意识地对自己妻子的死‘做出了反应’。同样，他以加在安德列公爵身上的负罪感，无意识地反应了自己个人的无意识心理。”

（20，卷2，555）在分析阿那托利·库拉金的形象时，斯里金斯卡娅将其道德心理本质做了如下解释：“决定阿那托利所有行为的主要品质在于他没有‘负罪感’和道德感。他的意识对无意识的冲动不能作出任何反抗。这便构成了阿那托利与彼埃尔、安德列公爵的截然对立。阿那托利的肉欲不仅与安德列公爵的浪漫爱情，而且也与彼埃尔的纯洁高尚的爱情相对立。”（20，卷2，558）托尔斯泰是怎样构成这种对照的呢？是什么促成在娜塔莎·罗斯托娃、安德列公爵、彼

埃尔和阿那托利相互关系中复杂交织的情节发展呢？在我们所分析的这篇文章里，斯里金斯卡娅作出的明确回答是：

“把性欲和真正的爱情加以对照的构思产生于作家的自觉的个性要求和他的无意识欲望的不相容性。在安德列·保尔康斯基和彼埃尔身上反映出了作家对真正爱情的自觉的、不满足的要求；而在阿那托利身上则反映出他的个性心理中被压抑的无意识的性欲。在阿那托利的形象中，托尔斯泰的无意识似乎全然摆脱了意识的对抗而在幻想中得到了实现：托尔斯泰作为阿那托利获得了丹尼亚·别尔斯（作家妻子索菲亚·别尔斯的胞妹——作者原注）的爱情，而把她从哥哥那里带走。这样，娜塔莎和阿那托利的爱情故事泄露了作家本人的无意识愿望。”（20，卷2，558）

我们所以这样长篇地引证，是因为斯里金斯卡娅所采用的类比，显然是苏联文艺学中这种分析的唯一尝试。在所有人中，索菲亚·托尔斯泰娅<sup>①</sup>更多地得到斯里金斯卡娅的分析。看来，我们应该把作为美化娜塔莎的背景的精神贫乏的索尼娅的形象看作索菲亚·托尔斯泰娅的化身。作者非常彻底地再现着三代人的婚姻关系，而读者则得以知道托尔斯泰氏支系中一切个人隐秘的、自觉的和无意识的关系。要是相信斯里金斯卡娅的话，还有谁没有被托尔斯泰本人自居过呢？在玛丽·保尔康斯卡娅的形象中，托尔斯泰“‘自居’自己的母亲（伏尔康斯卡娅——作者原注），并把自己的个人体验加以具体化。”在老公爵保尔康斯基的形象中，作者自居自己的爷爷，在安德列·保尔康斯基的形象中，自居自己的哥哥，没有原型的彼埃尔象聂赫留朵夫，而聂赫留朵夫就

<sup>①</sup>即索菲亚·别尔斯，托尔斯基的妻子。

是自居为自己年轻时代的朋友齐雅科夫的托尔斯泰，等等。显然，再说下去是没有意义的。按此方法，我们就不能理解，列夫·托尔斯泰本人究竟在哪里？在他身上和他的创作中，什么是出自个人经验、知识和感受的，等等。而且，总的说来，列夫·托尔斯泰这个伟大的俄国作家是否存在？或者这不过是被自居的妈妈、爷爷、婶婶和朋友们？

在阐述自己关于艺术幻想的源泉的观念时，这位作者援引了乌兹纳捷和舍罗齐亚的著述。众所周知，他们在批判正统的精神分析学说和探索无意识在个人精神生活中的积极作用上作出了很大贡献。但是，这些援引多带有形式主义的性质。因为按其内容来说，斯里金斯卡娅的《无意识和艺术幻想》一文是依循弗洛伊德关于创作过程动因的概念传统写成的。该文中纯粹弗洛伊德式地谈论着作为激发托尔斯泰创作积极性的精神状态的痛苦、失望、不满这些题目。（对婚姻、对自己的妻子的失望、对丹尼亚·别尔斯的爱情不能得到满足，作家反对肉欲的斗争——他不仅在《战争与和平》中，也在《魔鬼》、《谢尔基神父》中承认并揭示出这种肉欲对自己的影响力量——而且还有，无意识愿望也在经历了与丹尼亚·别尔斯复杂而不成功的罗曼史的哥哥谢尔盖那里得到了体现等等）。

众所周知，许多研究者对艺术家个人生活事件的兴趣过高而又非永远正确。这种兴趣无论在过去时代还是在我们今天都可以用于解释创作的成败。对待艺术家个性的这种态度，如果象已经强调指出的那样，同时遵守伦理规范，无疑是有某种意义的。

艺术家个人的命运，悲剧的或幸福的爱情，作为推动创作的一个因素，总是起着一定作用的，而同时，任何时候都

不能象继弗洛伊德之后的一些研究者那样，以把性的关系问题绝对化来归结和解释艺术家的创作探索及其方向性，来归结和解释作品的内容与形式。当前，马克思主义对把艺术创作解释为“消除心理冲突和适应生活挫折”（20,卷2,485）的观点的批评，在我们看来是深刻的，在理论上是重要的。这种观点在法国召开的艺术与精神分析学说关系讨论会上曾被提出而引起广泛争论和尖锐批评。德拉库里德在题为《精神分析方法所研究的艺术家的创作》的报告中坚持关于艺术家的痛苦体验是创作动因的论题。德拉库里德认为，“当创伤性的体验逐渐平复而消失的时候，创作的动因也就削弱了。”（20,卷2,485）

德拉库里德的批评者们举出很多例证来驳斥他的思想。他们分析了这样一些情况，即艺术家的创作积极性，“艺术才华的繁盛是与艺术家职业和家庭方面特别顺遂而精神健康的时期相吻合，而不是相反地趋于凋萎。”（20,卷2,486）

“把艺术创作和心理创伤与不幸联系在一起的观点是不道德的，（‘可耻的’，）因为这种观点使人把忽略艺术家的精神需求看作造成社会价值等等的一种途径。”对此，我们完全赞同。

精神分析学说完全有意识地把病态心理的、性欲的创作动因绝对化，从而走上了把艺术家从社会的、具体历史的分析范围中孤立出来的道路。精神分析学说研究艺术家个性的一个重要观点，就是分析任何一部作品时，都把它特有的形象结构作为艺术家本人过去和现在的经历的，以及对未来的预见的变形来加以分析。

照弗洛伊德看来，艺术作品不是现实的反映，而似乎永远是囿于艺术家的个人经验的范围之内。由于坚持这种观

点，弗洛伊德断言，剧烈的感受可以唤起作家对往事的回忆，其大部分是对于童年感受和最初的愿望的回忆，而这种愿望后来在作品中得到了实现。比如，按照弗洛伊德的意见，莎士比亚塑造哈姆雷特形象的推动力乃是作家本人对儿时的“俄狄浦斯情结”回忆的复苏。这样，哈姆雷特便是对这位伟大戏剧家精神痛苦的解剖。为要理解弗洛伊德对莎士比亚创作动因的解释，应该着重指出，对“俄狄浦斯情结”的强调，不过是下面弗洛伊德所表述的思想的发展中的一环。

弗洛伊德极其明确地说过：“我肯定地说，性机能是自个体生命一开始便存在着的，虽然它和其他生命机能同化而仅在以后才独立出来。”（124，62）由于在分析哈姆雷特形象的形成途径时，弗洛伊德把儿童的感受与性机能联系起来，强调它们在构成莎士比亚的这一主人公个人经验上的意义，从而他自然而然地把这种对待艺术形象的原则转而施于这一形象的创造者的生活上。

在分析莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》时，弗洛伊德又引入了一个对他来说也是新的动因——“负罪”动因。对于丹麦王子何以不能向杀死父亲的凶手积极复仇这一问题，弗洛伊德的回答是，凶手实际上实现了哈姆雷特本人童年时被压抑的愿望。正常的，理所当然的仇恨被“自咎”和“良心谴责”取而代之。哈姆雷特感到自己一点也不比那个罪犯好。在自己的观点范围内，弗洛伊德相当新颖地把神谕和天命体系解释为悲剧人物的预言者。它们作为主人公“犯罪”愿望的一种独特的伪装，不仅为希腊人所需要，而且也较晚时代中所需要（比如，莎士比亚笔下的哈姆雷特父亲的鬼魂）。但是这种愿望是无意识的，因为主人公（这里是哈姆雷特）

并未料到这些被禁止的意向的存在。弗洛伊德相信：“命运和神谕不过是内在需要的物化”。（124, 117）弗洛伊德从莎士比亚的父亲之死这一事实中找到通过性机能来分析这位英国戏剧家艺术探索的实质的根据。比如，对莎士比亚本人来说，悲剧《哈姆雷特》起着命运或神谕的独特作用，而将其被禁止的弑父愿望体现出来。

在分析某一文学作品时，弗洛伊德经常是寻索从艺术冲突进入现实实际生活关系的出路，把作品主人公的心理和作者的心理相等同，或相类比。而对弗洛伊德的后继者来说，艺术作品，特别是其中那些悲剧作品，乃是一种能够借以理解和“演示”现实生活情境的独特样品。虽然看来，许多伟大作品的基本情节如果发生在生活里，是可以轻而易举地解决的。然而正是这些情节，成为自我认识和自我深省的一种推动力。在研究莎士比亚的悲剧《奥赛罗》时，美国精神分析学家休曼写道：“我们相信，在实际生活中，奥赛罗夫妇之间大概不会发生一位出色的婚姻顾问在十分钟内解决不了的问题。而我们的任何一所医院都会建议伊阿古去做有益的工作，让他以益于社会的方式满足自己的进取心。”（123, 180）但是奥赛罗、伊阿古、苔丝德梦娜、哈姆雷特、李尔王不存在于现实生活中，所以他们由于这位悲剧诗人的幻想所经受的悲剧体验便成为反映现实中可能有的苦难的一面象征性的镜子。休曼指出：“如果认真地对此加以考察，我们就应该对于这一痛苦的真理有所反应，而不是采用某种止痛剂来规避它，来贬低自己。我们就应当恭顺地踏着在精神分析学说和文学中如此惊人相似的光荣和屈辱的伟大悲剧性节拍走下去。而在这艰难历程的终点，我们便能感受到自我认识的微明。我们确信，没有它，我们的生活将如蚂蚁一样贫

乏。”（123, 181）

休曼的论断基本上是公正的。比如，悲剧艺术的所谓宣泄力量，确能引导观众和读者重新估计价值观念，寻找生活中类似之处，进行深刻的思索。但是，休曼一贯强调自我认识过程是通向顿悟的可能途径，从而相当自如地采用着弗洛伊德的议论。弗洛伊德把作者和他的想象力所创造的形象等同起来，力图证明创作过程就是艺术家清洗自身恶德的过程。既然艺术形象在相当程度上对于弗洛伊德来说是一种“被扬弃的恶德”，那么，“我们循之始能捕捉到‘自我认识的微明’的自豪和屈辱的悲剧性节拍”只能让我们认识“自我”的否定方面。

弗洛伊德关于创作即为“艺术家的净化”，即为“扬弃恶德”的主旨，最充分地表现在《陀斯妥耶夫斯基与弑父》这一著作中。这是三十年代西方出版的，在分析这位俄国现实主义作家个性上具有共同见解倾向的一系列著作之一。这类著作中还有内菲尔德、斯·茨维格、赖克的论著。

斯·茨维格的《陀斯妥耶夫斯基》这一著作出现最早。书中提出的分析陀斯妥耶夫斯基个性和创作的某些出发点，后来在弗洛伊德的论著中得到进一步的发挥。仅仅从心理学和心理—生理学角度研究陀斯妥耶夫斯基的个性，应该算是这样一个出发点。这既是茨维格的，也是弗洛伊德的特征。从斯·茨维格的分析中，显然可以得出一个结论：这位俄国作家的天才应该归功于他的癫痫症。癫痫症“使他达到了正常人的感觉所达不到的高度紧张的精神状态，使他得以洞视隐秘的感觉世界和人所不知的心灵领域。”（105, 107）在创作过程中，作家通过的“情结的炼狱”、“恶德的地狱”与癫痫症（照茨维格的定义是“险恶的劫数”，“神秘的象



征”）相联结。斯·茨维格写道：“艺术家的求知欲战胜了人的痛苦：陀斯妥耶夫斯基成为自己痛苦的主宰而对之加以观察。他把对自己生命的最可怕的威胁——癫痫症变成其艺术的伟大秘诀：在头晕目眩的预感的瞬间，从不可思议地汇集着令人神魂颠倒的‘自我’陶醉的感觉状态中，他感受到至今无人知晓的玄妙美景。”（105, 105）按照茨维格的意思，陀斯妥耶夫斯基经受了所有疾病、恶习和情欲的炼狱，都是为了追求一个愿望，即获得病态的紧张的自我感觉。这种自我感觉在三十年间帮助了作家为艺术服务。

茨维格关于陀斯妥耶夫斯基的评论最充分地反映了那种在西方频繁地改头换面出现的对待作家个性的态度的倾向。比如，意大利人费里在《文学艺术中的犯罪类型》一书中，把陀斯妥耶夫斯基的《罪与罚》和左拉的《人——兽》作为“病态心理学和犯罪人类学”的有力证据。在分析一八八二年至一九二五年间德国批评界对陀斯妥耶夫斯基的态度时，苏联文艺学家杜德金强调指出，自《罪与罚》一书在德国出现起，这位作者的“病态心理大师”的称誉便确立了。陀斯妥耶夫斯基被称为“病理学家”，“于是，在病理学和陀斯妥耶夫斯基创作中的犯罪现象之间便建立了因果联系。”（36, 180）

人们对于斯·茨维格关于陀斯妥耶夫斯基的评论和对作家生平的议论可以提出许多意见。而首先是，茨维格醉心于对比的意外性（作家——癫痫病人，作家——罪犯，恶习——才能），而逐渐失去对所提出的前提和结果的现实性的感觉。陀斯妥耶夫斯基绝非头一个癫痫病患者，但是只有他成了伟大的作家。至于恶习、情欲和犯罪等等，情况也是如此。茨维格关于陀斯妥耶夫斯基的评论的缺点（他的有关层

采、弗洛伊德等人的著作也是如此)在于追求耸人听闻。茨维格为纪念陀斯妥耶夫斯基而写的长诗《死的一瞬》也具有这一特征。诗中描绘了陀斯妥耶夫斯基经历的假死刑仪式的恐怖的细节,而疾病的主题则得到淋漓尽致的发挥(“唇上的涎沫”,“痉挛的面孔的抽搐”,“滴在殓衣上的泪水”)

弗洛伊德继续发展了在斯·茨维格的著作中所论证的那种对待作家个性的起始倾向,而同时又引入了一系列完全崭新的因素。弗洛伊德把陀斯妥耶夫斯基的个性及其许多著作(《罪与罚》、《斯塔夫罗金的忏悔》——长篇小说《恶魔》片断、《卡拉玛卓夫兄弟》等等)和施虐——受虐情结及其在艺术创作中的作用的理论联系起来。

弗洛伊德对陀斯妥耶夫斯基的分析之所以使人感到兴趣,不仅仅因为这位伟大作家是我们的同胞,在十九世纪俄国现实主义大师中占有特殊的地位,关键在于,弗洛伊德在《陀斯妥耶夫斯基和弑父》一书中所提及的许多创作心理学的特有因素使弗洛伊德的理论和他的学生的继续探索联系起来。这种逻辑上的联系是在弗洛伊德自己不再囿于俄狄浦斯情结范围时才产生的。施虐——受虐情结理论尽管没有排除对于弗洛伊德来说是必不可少的孩子与双亲关系的动因,但是要广泛得多。施虐——受虐情结使各代精神分析学者都感兴趣。它使人们可以不仅考虑艺术创作的动因问题,而且也涉及艺术家对观众影响的特性问题。

精神分析学说把作为“性欲成分”(按照弗洛伊德的话说)的施虐和受虐现象与爱情、毁坏欲望联系起来。同时,弗洛伊德对“非情欲的进攻性和毁坏性”也予以极大注意,以强调“施虐现象”和“受虐现象”概念的广泛含义。

弗洛伊德在研究陀斯妥耶夫斯基复杂而多方面的个性时提出四点：作家、神经官能症患者、伦理思想家、负罪者。作为作家的陀斯妥耶夫斯基是弗洛伊德最不感兴趣的。弗洛伊德相当全面而彻底地分析了这位作家的伦理学，认为陀斯妥耶夫斯基已经臻于道德的最上乘，因为他已通过了最深重的罪孽的渊藪。这样，就形成了弗洛伊德的关于德行即罪孽的结局的概念。但是，不是所有的精神分析学家都采纳了这一见解。赖克在他的关于陀斯妥耶夫斯基的论著中就坚决反对这种见解。（139）赖克公正地指出：“先是接二连三地犯罪，接着在自己的悔悟中提出高度的道德要求。这种人‘为自己安排得很好’，因为在道德中最重要的——那就是解脱”。（139，233）与斯·茨维格和弗洛伊德不同，赖克认为，理解陀斯妥耶夫斯基个性的秘诀在于揭示“本能和悔悟交替的突发”。他写道：“事情不仅仅在于解脱，更重要的是要力争从强大的本能中解脱出来。”（139，234）陀斯妥耶夫斯基动摇于各种强烈的被禁止的本能之间，耽于悔悟和解脱的愿望，实际上成为道德折衷的牺牲品。赖克把这种折衷称为“十九世纪以前，把人类分为罪人和圣贤这一实堪惋惜的误解”。

当问题涉及到使陀斯妥耶夫斯基成为作家，并得以用来解释其创作动因的“深度心理学的动因”时，赖克和弗洛伊德在评论陀斯妥耶夫斯基伦理学上的分歧便全然归诸乌有了。在弗洛伊德看来，陀斯妥耶夫斯基是关于出自群众并善于靠自己的想象力归复于群众的诗人这一精神分析神话的独特的实例。这种归复是当诗人讲述他所塑造的主人公的功勋时发生的。而弗洛伊德确信，这一主人公正是诗人自己。在分析陀斯妥耶夫斯基的创作时，弗洛伊德完全采取了把作者和

他们所塑造的主人公相等同的原则。他认为，陀斯妥耶夫斯基的创作趣向，情节挑选，以及斯塔夫罗金、季米特里·卡拉玛卓夫、拉斯科尔尼科夫<sup>①</sup>这些形象使人产生了一种愿望，即把陀斯妥耶夫斯基看作一个罪人，并在作家本人的性格中寻找相应的意向。

诸如嗜杀、残忍、唯我独尊、狂赌成癖、诉诸暴力的本能，这些人类的表现和性格特征在陀斯妥耶夫斯基创作中得到了彻底的了解和心理上的论证，并且通过主人公们的画廊“归复于群众”。弗洛伊德认为，分析人的这些表现和性格特征是施虐性地把自已的世界观强加于读者。

弗洛伊德并不认为陀斯妥耶夫斯基患的是癫痫症，而试图把他的病患归为癡症，来作为“易于冲动的性格”的例证。癡症和冲动性的倾向使作家处于过度激动和神经亢奋状态，而这种精神状态，按照精神分析理论，对于人的创作能力是有刺激作用的。

弗洛伊德“发现”陀斯妥耶夫斯基身上具有施虐癖的同时，又兼有受虐癖的特征。在给斯·茨维格的信中，他特别强调作家与自己父亲的复杂的冲突关系的意义。这种关系后来以“创伤性的力量”反应在之后的几乎全部生活境遇中。

(125) 弗洛伊德认为，陀斯妥耶夫斯基对于父王的权威怀有双重性的态度：“淫欲的受虐屈从和狂暴的愤懑”。这样，作家的受虐癖现象既含有负罪感，又包含着解脱的渴望。弗洛伊德深信，对陀斯妥耶夫斯基这一特异现象的解释唯有精神分析方法始能胜任。

施虐—受虐情结的理论后来在赖克的著作中得到进一步

---

<sup>①</sup> 拉斯科尔尼科夫是小说《罪与罚》中的主人公。

的发展。赖克不局限于分析所谓个性的施虐与受虐现象，而是将其推广到“社会的、民族的、宗教的构成”上。(141,9)同时赖克确信，在社会意识范围内，施虐与受虐现象是个“意义重大的因素”。他写道：“从受虐性的俯首听命转向粗暴的进攻，并不限于个人。历史上有大量例子证明，一直忍受着历代残暴的统治王朝的专制政权，几百年间崇拜这些王朝，乐于忍受痛苦和艰难的人们，突然变成革命者，要以摧毁性的狂怒来反抗他们从前爱戴的压迫者。”(141, 170—171)

在施虐—受虐情结理论中，精神分析学说所固有的个性生物学化的倾向具有了完整的表现形式。按照弗洛伊德和赖克的观点，施虐与受虐乃是相互联系的现象，它们在确立过程中发生着某些变化。施虐现象的根源应该在儿童对自己母亲的无意识的怨恨中去寻求。比如，母亲在其发育的一定时期，不再给他母乳，或是不再对他象出生后头几天、头几个月里那样无微不至地抚爱和关注。这样，儿童身上施虐的特征便无意识地、本能地开始形成。而儿童，按赖克的话说，“努力对喜爱的对象（母亲）做她同样对他做的事：你怎么对待我，我就怎样对待你——这是施虐现象的阶段。”(141, 170)施虐现象是与残忍性、进攻性不可分的，它里面总是存在着破坏性的，导向死亡的本能。但是，由于在精神分析学说里，最不注意外部对象，所以在后来的施虐—受虐现象的研究中，所注重的是分析内在的心理前提。弗洛伊德认为，渐渐地，施虐冲动便转向“自我”：“低级的施虐现象竭力追求对其他个性的残忍性和进攻性。而这个客体被放弃了，‘自我’，个体的本身取代了它的位置。‘自我’同时成为客体和主体。残忍性被指向自己。”(141, 171)于是

就出现了中间阶段：我怎样对待你，也就怎样对待自己。而由此过渡到真正的受虐现象：我怎样对待自己，你就怎样对待我。受虐现象产生负罪感，自我谴责，自我折磨和乐于忏悔。

施虐—受虐情结，作为分析艺术创作的才能和动因的源泉的一种方法，对它的批判在近年间具有愈来愈大的意义。这首先是由于在资产阶级艺术和创作艺术论中企图使施虐理论的创始人——德·萨特侯爵的名声得到风行并编制关于塑造在很大程度上是创始人自身反映的“施虐式的”主人公的理论准则这种情况所造成的。（39）

在我们这本书中，由于许多原因，完全有必要涉及德·萨特的创作诸问题和施虐情结理论。第一，按照苏联文学家叶罗费耶夫的意见，德·萨特侯爵“首先引起了二十世纪西方文化对性问题的兴趣。他在自己的著作中指出了性机能的作用并规定出它的各种表现形式。这样，在某种程度上拟定了克拉夫特—艾宾和弗洛伊德所研究的问题范围。”（39，138）第二，德·萨德的创作在二十世纪资产阶级文化代表中间，首先是在绝非偶然地与弗洛伊德观念结成一气的超现实主义中间得到了支持。第三，精神分析学说力图把施虐现象心理学的基本原理加于艺术家头上，这就必然要求对德·萨特本人的个性和创作进行分析和对比。

正如叶罗费耶夫指出的，施虐现象，这不仅是性暴力的形式，它还可以“升华”为权欲和各种形式的恶习的专制。

“凌辱人的个性而得到罪恶的享乐”是任何形式的施虐癖的基础。

弗洛伊德把施虐—受虐情结视作艺术才能的一个特殊方面，这一倾向突出表明了一种意图，即渴望看到艺术家在其活

动过程中的不正常的成分，看到心理上的不健全性。这就势必导致在以精神分析学说为宗旨的创作理论中，艺术作品的创作过程本身、艺术构思的发展逻辑及创作阶段的逻辑受到曲解。

### 从构思的形成到构思的实现

在精神分析学说所设定的艺术特征的界限内分析创作过程诸阶段，表明这种方法势必导致对创作的主观主义理解。

造成对艺术创作进行理论研究的复杂性的一个重要原因是和艺术作品创作过程本身鲜明地表现出来的个人风格相联系的。这种风格在艺术家创作活动的任何一个阶段上都能表现出来。比如，一些艺术大师强调指出构思形成的“意外性”和“瞬息性”。而素材和作家意愿的独特的“对抗”也是广为人知的事实。在这种对于艺术家来说是相当复杂的情况下，艺术家必须克服自己的“自我”，克服自己为形象规定的似乎是合理的运动，而服从于他所塑造的人物的行为的内在逻辑。同时，对于很多艺术家，并不存在创作活动中的心理障碍。在他们看来，创作过程总是恪守着严格的逻辑而循序渐进的。从构思的形成到构思的实现，表现出其运动的渐进性和精密性。

因此，艺术创作过程一方面与每一个具体艺术家的活动的诸多个人心理特点有关。而同时，艺术作品的创作过程又包含不取决于个人个性特点的，从构思形成到构思最终完成的创作发展的自身逻辑。

客观现实给艺术的选择以实际上无限的可能性。艺术家对客观现实的认识的深刻性和全面性乃是形成构思的出发点。在认识现实时，艺术家“从生动的直观到抽象的思维，

并从抽象的思维到实践”，列宁断言，“这就是认识真理、认识客观实在的辩证的途径。”<sup>①</sup>同时，列宁又指出，人对现实的反映是一个创造性的行动：“智慧（人的）对待个别事物，对个别事物的摹写（=概念），不是简单的、直接的、照镜子那样死板的动作，而是复杂的、直接的、二重化的、曲折的、有可能使幻想脱离生活的活动”。<sup>②</sup>而不论是对现实的认识过程，还是创作本质所显现出的反映行为，它们的实现都不取决于主体。列宁认为，对于一个人来说，“想在客观世界中通过自己给自己提供客观性和实现（完成）自己的趋向”是很自然的。<sup>③</sup>

列宁的认识理论，作为唯一科学的认识论，揭示出人从不知到知的复杂的辩证运动过程，是当今批评唯心主义哲学—美学理论的方法论基础，资产阶级文艺学就是依靠这种理论形成关于创作过程本质的概念的。

比如，在精神分析学说的理论中，把创作过程作为艺术家对与外界影响相隔绝的本人心理生活领域的“自我沉浸”。对这一思想的绝对化势必会曲解实现创作过程的个人个性特点。应该指出，从根本上讲，“自我认识”、“自我沉浸”会给艺术家造成错误。首先，从生理心理学的观点看，客观的自我感知就是不可能的。精神病理学家和心理生理学家不只一次地注意到这一事实。比如，波兰著名的精神病理学家凯姆宾斯基教授就这样指出，对于一个人来说，“自身状况”的结构基础是和他对周围世界的表象不一样的。（49）

①参见列宁：《哲学笔记》（中文版）第181页。

②同上，第421页。

③同上，第228页。



在构拟自身状况时，视觉、听觉并不起重大作用，噪音也有某些改变，凯姆宾斯基写道：“镜子里的自己的面貌通常不是旁人所看到的那个面貌。因为每个人不自然地站在镜子跟前的时候，他借助于面部表情，改变着脸色神态。一个人会吃惊地察看影片镜头中的那个自我。对于这个自我，他并不象对通常照片上的那个自我那么熟悉。”（49，65）对一个人来说，更为复杂的不仅是其自身内部结构的状况（照凯姆宾斯基的话讲，甚至对于医生来说，这种状况也“仍然是一个谜”），而且还有其内心情绪和体验的心理“结构”。（49，66）

精神分析学说对艺术创作过程的解释，着重于夸大艺术家理解和再现“自我”的意义，而把这方面的探索与解释艺术家从形成构思到实现构思的活动进程其他方面的探索截然分开。考虑到这一点，因此我们就要更加详细地来阐明对于创作过程的研究的正面经验。创作过程的各时期，艺术家创造个别形象和整个作品的各主要阶段，早就引起心理学家和文艺学家的注意。在亚里士多德、狄德罗、莱辛等人从美学观点对艺术创作本质的评论中，我们可以找到关于创作过程的阶段性、关于构思的形成是作品的出发点、关于进一步对构思进行加工和提炼的必要性的相当明确的观点。

俄国杰出的文学批评家别林斯基的著作包含着关于在作者的创作观念中，艺术作品构思的地位的深刻思想。在分析莎士比亚的悲剧《奥赛罗》时，别林斯基写道：“内容不是在外在的形式中，不是在偶然性的交织中，而是在艺术家的构思中，在艺术家尚未提笔之前就已经浮现在其脑际的那些形象、神情、美景的色彩变幻之中，一句话——浮现在创作的构想之中了。”（18，219）在确定创作过程的阶段时，别林斯基

指出：“艺术作品应该在艺术家执笔之前就已经成竹在胸了；写出来，对于他来说，已经是第二位的劳动了。他的面前首先应该出现那样一些人物，他的戏剧或小说就是在这些人物的相互关系的基础上形成的。他并不冥思苦想，七拼八凑，也不想入非非，不着边际；在他那里，一切都自然而然出，顺理成章。”（18,219）

别林斯基坚决反对凭空“构思”抽象的内容和矫揉造作的情节发端和结局。只有当“事件从思想中展开，就象植物从种子里萌生一样”的时候，读者才能在作品里看到“活生生的形象”而不是“一个个幻影”。

别林斯基的观点是最有理论说服力的。因为他并不把创作过程列成一个简单的公式，不想把创作过程孤立于整个艺术思维的规律性之外。别林斯基把对诸如“创作观念”、“内容”、“构思”这些美学概念的分析统一在一起，这样就使我们能够看到艺术作品的发生发展的全部复杂性和相互依赖性。

在十九——二十世纪之交，在总结过去理论探索的问题上形成了几种独特的观点。我们注意到这样一些人的观点。他们揭示出从构思的形成到构思的实现的运动的一定逻辑结构。大多数研究者把创作过程定为三个基本阶段。比如，保加利亚理论家阿尔纳乌多夫分析了作品的创作过程，这个过程是从形成构思开始的。构思首先具有整体的性质，它在艺术家那里是不期而来地形成的。阿尔纳乌多夫写道：“正如‘构思’这一术语本身所表明的，它在形式上最初具有纯生理的意义，这里说的是精神的‘萌芽’，是一个活的整体性的东西的产生，就犹如机体从胚芽到初次内部分化的进化。”（11,434）

艺术家从作为未来作品的整体观念的构思走向对构思的局部和细节的进一步加工。阿夫纳乌多夫把创作过程的第二、三阶段定义为集中和完成，它们是“交织着激情的和理智的因素的心理状态”。集中——这是一种想象和理智活动的综合性劳动，旨在对构思进行加工。这是塑造作品的形象结构的一个最富有创造性的阶段。

完成——这是创作过程的最后阶段——取决于对材料的极具个性的处理。完成阶段伴随着灵感和“热忱”的心理状态，这实际上是艺术家和他所创造的形象的彻里彻外的统一。

波兰著名的研究者帕兰多夫斯基的观点是与阿尔纳乌多夫的观点相接近的。他指出，作品的构思在作者那里通常都是在“简单的框架之中，在日常生活之中”产生的，简短作品的构思可能一形成就成熟了。艺术家只剩下对作品进行润色加工。帕兰多夫斯基把构思比作“最初的眩惑状态”。应该由艺术家的这种眩惑状态导出“思索——这一任何构思的苛责的后母”。帕兰多夫斯基引用了大量文学创作过程的例子来强调艺术家对待自己作品的理智的、清醒的态度的意义和对既已形成的构思及其新颖性、精确性与作品容量进行批判的估价的能力。帕兰多夫斯基写道：“正在产生的构思——这就犹如第一次呼吸，这是一些轮廓、身影。它们浮泛开来，消隐而去，继而新的难以捕捉的，摆动不定的轮廓和身影又补充进来，只有敏锐的注意力、紧张的想象力和坚持不懈的思想才能把它们类集和条理化。”（76,231）

照帕兰多夫斯基所断言的，在作品构思意外地迸发出来之后，接踵而来的是“寒冷的十一月般的”漫长而细致的工作。在工作之中，艺术家可能对构思全然失望而中断工作。

如果他还继续工作的话，那么，帕兰多夫斯基认为，“每一瞬间，他的脑海里都会萦绕着意外的印象，它们会影响语句的情调，思想的色彩与作家所塑造的人物的性格特征，时而微小时而显著地改变着文艺作品的情节。”同时，这位研究者又认为，创作过程最重要的阶段，不是对构思的加工，不是艺术家前思后想的复杂的心理状态，而是创作过程的“开端”和“结束”。

近年来，人们更加积极地把对艺术创作规律性的研究和艺术的感知过程联系起来，这一倾向是应该欢迎的，因为只有在对创作的最后环节——作品创作出来之后的命运——也加以研究的情况下，才有可能对创作进行准确的分析。

把对艺术的感知问题作为艺术创作过程的必要环节加以研究，其必要性还在于，这样就有可能极其科学地探讨艺术对在美学上和思想上的影响。由于对艺术的需求并不是所有人都一样的，所以“艺术作品和欣赏者的关系”问题便具有特殊的意义。每一艺术作品都会在某一范围的人们中间得到最积极的反响，对于那些人来说，正是这一作品所提出的问题是他们最感兴趣、最易理解、最有内在需要的。

在对所有研究创作过程，特别是艺术作品形成阶段心理学的人给予充分估价的同时，我们将努力阐述自己对这一问题的看法。正如我们已经指出的，艺术家创作艺术作品的过程（不取决于他们每个人的创作个性特点）包含有几个阶段。那么，在艺术作品成为社会财富之前，它经历了什么样的途径呢？

艺术家创作艺术作品的整个过程可以概括地划分为四个阶段：1)一般地认识和感知周围现实；2)形成构思；3)有选择地认识和感知周围现实；4)直接实现艺术构思。

艺术作品总是要表现出它们的创作者的个性特征。作品的创作者不仅了解、观察、体验着纷繁的生活现象，而且常常本人就是这些现象的直接参与者。艺术家年复一年地充实着自己创作所必需的印象、知识和经验。但是直到艺术家被某一生活现象或某一个人的命运深深打动，发生兴趣，能动地要把生活素材熔为艺术形象之前，他对周围世界的反映是带有一般性的。艺术家感知和体验着某些生活现象，而仿佛并没有留意于它们。对生活的这种直接的感知是每时每刻都在发生的，其印象便铭于心中。对生活的一般性的认识和感知——这是对创作的一种循序渐进的，有时是无意识的准备，这是创作过程的具有独特性的第一阶段。而最终，作为艺术家对生活的深刻认识的结果，作品的构思便形成了。

构思的形成可以视为创作过程进入第二阶段。从这一时刻起，准备工作即告停止而开始了直接的创作过程。在这一期间，使艺术家感兴趣的已经不是一般的生活、一般的人，而是个别的事实、事件和某一范围的人们所固有的特征。在第二阶段中，对周围现实的观察和认识便带有选择的性质。这些观察和认识在很大程度上为作品构思所局限。艺术家的构思一经形成，对生活的认识和观察便完全带有自觉的，经过思考的，具有明确目的性的性质。

对周围现实的有选择的认识和感知，对素材的深入的了解，使艺术家能够进而把艺术构思直接体现于作品之中。出现了理论活动向实践活动的转化。实现在某种程度上已经形成并已被理解的构思，需要极大的创作努力和真正的艺术上的严格要求，需要对作品进行不断的润色，使之臻于完美。在这个创作阶段上，艺术家主要表现出的是他在技巧方面的才能。

把创作过程中的某一阶段称为主导的，而其他阶段称为次要的，恐怕是不正确的。每一阶段都是对艺术地反映现实的复杂过程的一个贡献，这一复杂的艺术创作过程要求艺术家付出极大的努力。

我们如此详细地分析各种理论家对构思形成的过程及其发展的观点，分析艺术作品的形成阶段，不是偶然的。尽管研究者们的立场各有特点，但是，对艺术创作的本质的深深敬意，把艺术作品的创作过程理解为反映作者对现实的深刻全面的研究结果的、理智的过程，是他们的共同之点。

自然，创作出的作品可能是成功的，也可能是不成功的，可能是有才气的，也可能是平庸的。但是在创作过程中，艺术家要求展开自己和欣赏者之间的独特的对话，他赋予自己的作品某种内容、形象体系、情节发展逻辑，探索新颖而有趣的形式，使作品和作家的立场能为欣赏者理解而获得一定的臧否态度，这些都是不取决于艺术家对作品性质的估价的。艺术作品不是存在于社会之外的，艺术家在创作过程的一开始就要求使未来的作品面向读者观众。对读者观众的作用应该视为实现创作过程和创作艺术作品的最重要的目的。

唯物主义的和马克思主义的美学对创作过程的本质及作品从构思的形成到构思的实现的发展的理解，在批评现代资产阶级美学对这些问题解释的基本倾向上获得了特殊的意义。精神分析学说的特点在于对艺术创作的阶段，艺术创作的目的持有截然相反的理解。对创作过程，对作品由形成构思到实现构思的运动的最充分的精神分析式的理解表现在超现实主义的理论之中。

在超现实主义理论中，占有重要地位的是把创作过程作

为独白性的心理自律作用,作为自由联想的技巧加以分析。比如布勒敦认为,如果一个艺术家在创作过程中“记录着”无意识的内心独白,犹如陷入心理的“无底深层”,那么,他的作品就可以称为是超现实主义的。超现实主义者愈来愈坚信,真正的创作活动——这是“能够引起幻觉的睡梦和恍惚状态”。如果在创作过程中消除了“醒时和睡梦之间的矛盾,意外地出现了飞快地、不加思索地写出的字母和字母组合,出现了毫无矫饰的原则,在不由自主地进行写作的基础上呈现出作为被组织起来的无意识流的诗、画”,在这个时候,才可以认为创作过程是地地道道的。(128, 85) 布勒敦认为,艺术家的特殊功绩就在于“否认形式和内容的任何等级”,他预言一种“会做梦的自动机”,因为,“这种极端正是理性和它的对立面——非理性的吻合。”(128, 85)

超现实主义者企图将独白性的心理自律原则也运用到电影中去。其结果,出现了克莱尔的影片《休息节目》和布努艾尔与达利合作的影片《一条安达鲁狗》和《黄金时代》。在克莱尔的影片中,有一段出殡的情节。一队出殡的行列经过公园,柩车上贴着一块块的广告。死者的亲属一边大哭,一边吃着面包作成的花圈。最后,棺材从马车上翻落下来,死人从棺材里站起来,带着活人们逃跑了。

布努艾尔对这类影片作出了解释。“我和达利摄下了所有我们想到的插科打诨的场面。”布努艾尔谈到《一条安达鲁狗》这部影片时写道,“我们毫不留情地抛弃了所有可能具有什么意味的东西”,(128, 91)他强调说,“尽量影片中不应存在任何具有象征性的东西,但是精神分析学说仍然能够作为探索象征的唯一方法。”

在批评布努艾尔和达利的试验作品时,格麦林公正地指

出：“电影成为有意识的心理自律作用的结果，它利用了类似梦的结构，而在电影剧作上移用着拟人的模式：‘自我’——‘超我’——‘伊底’，‘自我’和‘超我’体现于男性角色或二重性格的角色中，‘伊底’作为意向的范畴，甚至在这里制作者都在稚气地根据弗洛伊德的‘客体——女人’的性别角色的旧派传统行事——体现为女性人物。”

(128, 91)

许多西方美学家和电影批评家在试图批判艺术家醉心于他们所创作的作品反理性主义、偶然性、超时间性的同时，又去认真地分析这些作品所提供的各种象征的所谓含义方面，而没有注意到，对象征的创造和解释是带有极端随意性的。比如，布努艾尔和达利提出下列各种象征的含义的解释：“突然出现一群蚂蚁——象征着性欲的袭来”，“音乐会的钢琴上躺着的一条死驴——象征着死灭的文化的历史累赘”，“系在绳上，缠在网中的西瓜，两个教士——象征着资产阶级的文化”等等。

对艺术创作过程的分析，特别是对自律原则的绝对化，使许多研究者得以正确地看出超现实主义作品和病态的作品（即患有精神病症的作者的艺术作品）在形式上的相同性。

荣格就已经注意到了一系列非现实主义艺术家（立体派、抽象派、超现实主义派）的旨趣和精神病患者相合。荣格公开宣称，毕加索和他的“文学兄弟”乔埃斯的创作使他从职业观点上很感兴趣。荣格写道：“我可以根据我的经验使读者确信，在他（指毕加索——作者原注）的绘画中表现出来的心理学诸问题是和我在我的病人身上观察到的情况完全相似的。”（132, 135）

荣格把自己的病人分成两组：神经官能症患者和精神分



裂症患者。(132, 137) 根据创作过程的特性和对世界的艺术观察的特性, 荣格把艺术家也分成相应的两种倾向(神经官能症型和精神分裂症型)。把艺术家分为神经官能症型或精神分裂症型的原则是基于情感成分进入艺术创作过程的程度。按照荣格的见解, 神经官能症型的艺术家, 他们所创作的是带有“被歪曲和划一了的情感动因”的综合性图画。如果这些图画是抽象的而缺乏激情的情感性质, 那么照荣格所说的, “它们则具有某种对称性, 或者转达了我们所准确无误地理解的内容。”

至于精神分裂症型的艺术家, 荣格把注意力集中于他们的作品的“超情感性”上: “第二组(指精神分裂症型艺术家——作者原注)……创作的绘画一下子就能暴露出它们对情感的疏远。起码, 它们没有传达出和协一致的情感, 如果说它们也传达了什么的话, 那么传达的是矛盾的情感, 或者根本全无情感。”(132, 137)

内容和形式的问题在荣格关于两组患者艺术家的论证逻辑中具有特殊的意义。任何一个理论家, 在研究创作活动的过程当中, 都会涉及到内容和形式的某一方面问题。恩格斯指出: “整个有机界在不断地证明形式和内容的同一或不可分离。”<sup>①</sup>但是, 荣格通过内容和形式问题对艺术创作过程的特征所进行的研究, 总是使艺术的这两个范畴分离开来, 而不能通过对内容与形式的分析, 从理论上深入考察构思形成的逻辑、构思的加工, 考察对作品在完成时, 有可能获得理解和感染力的形象生动的表现手法的探求。在神经官能症型艺术家和精神分裂症型艺术家的创作活动过程中, 发生着列

<sup>①</sup> 参见《马克思恩格斯全集》(中文版)第20卷, 第650页。

宁明确指出的“内容和形式以及形式和内容的斗争。抛弃形式，改造内容。”<sup>①</sup>

荣格指出：艺术是从“内幕”里汲取其内容的。而“内幕”，按照荣格的话说，是不可能与意识相符合的。因为“意识所包含的形象是一般应该如此的形象，所以，其形态必然应满足一般的期待。”（132，136）

正是在分析艺术内容的过程中，荣格承认，内容也是神经官能症型艺术家和精神分裂症型艺术家的艺术思维的相似因素。在创作过程中，把注意力集中于理解“内幕”的无意识上，就势必去创造其意义只能暗示出来的“象征性的内容”。最受精神分析学者欢迎的乔埃斯的长篇小说《尤利西斯》（1929年），其中内心独白的片断可以作为精神分裂症型艺术家创作中的“象征性内容”的例子：“当我还是一个女孩子的时候，在那里我是山间的一朵花，当我象安塔露西亚女孩子平时那样在头发里插一朵玫瑰花不过我应该戴的是一朵红的还是……”（128，59）

神经官能症型艺术家和精神分裂症型艺术家的分歧，非常充分地表现在艺术形式的问题上。神经官能症型艺术家（荣格分析的首先是毕加索）所创造的是支离破碎的艺术。他们特别注意形象的失常性，欣赏“一条条切割画面的断裂弯曲的线条”。但是，按照荣格的见解，假设神经官能症型艺术家企图使自己服从于形式的因素的话，则精神分裂症型艺术家（荣格分析的是乔埃斯）似乎被自己的创作“所压倒”，“所吞掉”，而“融于其中”。精神分裂症型艺术家不仅在自己的创作中是反逻辑的，而且他好象经常地踟蹰于美与丑之间，怎么也确定不了自己对任何一方的态度。

<sup>①</sup> 参见列宁：《哲学笔记》（中文版）第239页。

荣格写道：“甚至对美的偶然的接近，也只不过意味着对美的疏远中的一次不可原宥的拖延。”（132, 138）荣格又接着写道：“这是一种不成样子的、病态的、荒诞的、不可理解而且庸俗无聊的东西，为的是取得成功——不是为了描写什么，而只是为了令人费解；黑暗、模糊，尽管没有什么可掩饰的。但是这黑暗、模糊却象一团冷雾迷漫在不毛之地的上空，整个作品实在毫无意义，犹如一场没有观众的戏剧。”（132, 138）

无论是精神分裂症型艺术家，还是神经官能症型艺术家，对他们的创作成果，观众、读者和听众都是漠不关心的。连荣格也明确地得出了这种结论。他承认，神经官能症型艺术家所创作的绘画“使人冷漠，或者由于它们的似是而非、冷漠无情、怪诞无谓使人感到烦扰。”无论是第一种情况，还是第二种情况，都是一种“没有观众的戏剧”，没有欣赏者的创作，都是对艺术交流思想的功能的彻底破坏。

我们认为，苏联心理学家瓦奇纳泽的著作非常注意批评精神分析学说对艺术作品创作过程和艺术创作阶段的阐释。（25；26；27）这位心理学家研究的是病态创作和现代颓废艺术的相互关系。

瓦奇纳泽援引世界诸大心理学家和精神病学家（莫尔塞尔、维岗特、普林茨霍恩、贝霍夫斯基、拉弗尔等人）的著作，并例举一九一三年至一九四六年间英国、法国、美国的“病态艺术”，令人信服地指出：大多数精神病患者的绘画就其构画的结构、色调、极端的主观主义、象征主义、空洞无物来说，是近乎诸如立体派、抽象派等这类当代现代主义流派的。一些心理学家还在三十至四十年代，就注意到了精神病症患者的绘画和超现实主义创作之间的联系。比如，瓦

奇纳泽指出，“对于二者来说，共同点在于：分裂、矛盾性、幼稚病、与现实失去联系和性欲焦虑”。（25，51）重要的是应该指出，超现实主义流派是在有意识地模仿精神病患者的创作。在比较精神分裂症、妄想狂症患者的绘画和超现实主义派流的绘画时，心理学家们指出：“超现实主义流派创作的形象是毫无边界的幻想和梦境的形象。他们表现出病人被谵妄、恐怖的幻觉、具有魔力的各种象征、梦样状态和无意识状态所纠缠的内心世界。”（25，56）

精神分析学说把创造幻想形象定为艺术家的目标，把无意识的、本能的幻觉加以绝对化，作为艺术形象的创作基础。这样，实际上就完全取消了具有严格的逻辑形式的创作过程存在的可能性。而特别重要的是，由于缺乏预备工作（研究现实、选择材料、形成和逐步加工构思、为作品确定一定的欣赏者等等），就势必不仅使创作过程带有极端主观主义的性质，而且也就取消了在感知所创作的作品过程中，完成艺术的功能性任务的可能性。

美国著名的精神病学家莫列诺的“心理戏剧”可以成为用精神分析方法理解创作过程的新变体的一例。他的“心理戏剧”的理论可以视为弗洛伊德关于造成产生一定联想的情境的方法的合乎逻辑的发展，这种联想可以使人“悉读”人的体验和心理状态。同时，莫列诺也看到弗洛伊德方法上的许多实质性的缺点，因而试图寻求医治精神反常现象的新途径。莫列诺指出，弗洛伊德放弃催眠而把工作重点转到对联想的研究，而力图得到具有一定意义的联想，而不是任何联想。这（可能并不是精神分析学者的愿望）便导致把病人的回答引向一定的方向，因而降低了在精神分析方法“降神”时自白的自发性和真诚性。可以说，在一定意义上讲，弗洛伊

德本人陷入了得到有一定意义的联想的必要性与病人吐露某些情况的过程的自愿性和自发性之间的矛盾。

莫列诺指出，齐·弗洛伊德在力求实现自由联想的方法时，实际上却偷换以词语的联想。在谈到自己的方法所取得的成就时，莫列诺写道：“精神分析方法试图对这样一点加以修正：它不承认臆想出的医生与病人之间的精神分析关系，而是使个人归回到他实际生活和活动的地方，即归回到确实意味着 *in situ* <sup>①</sup> 的那种情境，在那里，他能够自然地，自发地，在某种程度上是创造性地思想、感觉和行动。”

(68,70) 莫列诺认为，自己的任务就是用实验的途径为每一个人重建“生活的布局”和“小型的生活情境”。

众所周知，精神分析学者（齐·弗洛伊德、A·弗洛姆、克莱恩等人）反对把心理戏剧的要素纳入精神分析学说。直到五十年代，甚至连“非正统的”精神分析学者都远未完全承认心理戏剧。莫列诺认为，对心理戏剧的谨小慎微的态度说明精神分析学说不理解实验性的研究方法。显然，原因并不仅仅是在这里。在莫列诺的理论中，经常可以遇到所谓“有意识的心理戏剧者”这一概念。有意识的心理戏剧者的任务——这就是诉诸对个人的认识，不仅“演出”过去的情境，而且预测接受试验者在未来可能的情境中的行为。因此，在莫列诺那里，“游戏、自发性活动、创作、演出、游戏时的精神宣泄、心理戏剧、社会戏剧、扮演角色”——这不仅是对过去的个性的重拟，而且是使过去的个性对未来进行某种准备，即从“演出过的”生活情境向现实的生活情境的运动。莫列诺探索的这个最后的内容首先是与“正统的”

---

① 拉丁语，意即“在当地”。

精神分析学说格格不入的。因为“正统的”精神分析学说赖以为生的是过去的深蕴的内容，而最不想去预测未来。而且，“未来”这一概念本身出现在精神分析学说中都未必是合适的。因为在弗洛伊德看来，人——这不过是一位从生到死的旅人。但是精神病学家莫列诺的探索是和对精神病症的治疗相联系着的。在这一限度内，他的方法，正如今天显而易见的，从整体上是和精神分析学说相接近的。这是一种用不同的方式：分析或游戏，解决同一个任务的方法。

“自发性戏剧”的组织是和莫列诺的名字联系在一起的，自发性戏剧的任务在于让艺术家（演员）主要是表现他的即时情感，“捕捉”本人“瞬间性”的个性情感状态，成为拥有取之不尽的虚构能力的人。莫列诺努力在创作过程中避免最终的定型结果，即在他的术语中称为“文化罐头”的东西。逐渐，“自发性戏剧变成了“治疗性戏剧”，莫列诺开始利用舞台来“解脱心理上的冲突”。①

根据莫列诺的见解，他和女演员巴尔巴拉的活动可以作为实现创作过程的一例。这位凶狠、粗鲁的生活中的“真正的美格拉②”非常自然地扮演过天真的姑娘，可爱的未婚妻的

① 斯维亚多希《神经官能症及其治疗》一书就是讨论莫列诺利用“心理戏剧”的方法治疗神经官能症问题的。书中写道：“在采用这种方法时，病人或是结成专门的小组，以便参加小组的每一个人在舞台上戏剧性地再现使他们精神受到创伤的事件，这样，他们就对这一事件作出了反应；或是抱着同样的目的参加专门的治疗性的剧目演出，这些剧目中涉及了类似的体验。”（80，336）比如，在“治疗性戏剧”中，职业演员为病人演出“精神病”“恐惧性神经官能症”等类型的剧目。——作者原注。

② 希腊神话中复仇三女神之一。

角色，当这位女演员成为·莫列诺的未婚妻，而他请她继续扮演那些可爱的未婚妻时，巴尔巴拉“带着挑衅的进攻性，以对她来说是完全崭新的方式解释情境。巴尔巴拉表演她自己。她善于把现实和臆想捏合在一起，和莫列诺一起演出他们生活中的情景，演出他们的回忆和他们的各种计划。”(135, 221)

“心理戏剧”作为实现创作过程的例子——这是个人向“自我”深层的自我沉醉，“是人类行为中的定型”的摧毁和新的联想的产生。与一般性的理论讨论不同，莫列诺在对创作过程的分析中，不是着重于预测未来，而是着重于重拟过去，从而无可争议地把自己对创作过程的理解归入弗洛伊德学说对创作过程的理解。按照莫列诺的想法，在创作过程中，首先是在戏剧演出中，主要演员应该创造一种令人震惊的情境，这种情境继而会影响到整个创作集体。

这样，莫列诺试图创造新型的创作过程，而反对在创作活动中所有可能被看作艺术家的“具有社会性计划的”行动。同时，他还断然否定“深思熟虑过的最终产物”，而把即兴之作加以绝对化。对创作过程的这种理解势必使个人和集体的创作活动的积极经验、职业技能的增长和艺术流派的形成等等不能确定下来。

精神分析学说的理论倾向性，正如任何其他资产阶级哲学观念一样，直接影响到某些艺术家的命运和他们对自己创作的目的、内容的理解，影响到无责任感和创作的孤立主义理论的形成。有意识地使创作脱离社会现实，会逐渐导致主观唯心主义世界观的形成。其后果是艺术家对消除形象和情节的思想加以肯定，把偶然性作为艺术创作过程的基础，把“不完善性”作为创作过程的成果来加以宣扬。

## 第五章

# 精神分析学说在当代资产阶级艺术的反人道主义的形式中的作用

当代资产阶级艺术发展的一个特点，就是与捍卫对艺术的社会、政治功能具有公然反动倾向的理解的哲学——美学理论有着紧密的联系。资产阶级美学所造就的艺术家，实际上毫无能力独立地、自觉地采取一定的社会——政治的和艺术的立场，而成为在造就符合高度人道主义理想的人的复杂过程中的斗士。西方资产阶级美学极力使艺术与思想斗争相隔离，从而根本上取消了艺术对进步社会舆论形成的影响的可能性。

作为对于整个弗洛伊德文艺学理论独特的格言，弗洛伊德断言说，“艺术差不多永远是有益无害的。它只是力图作为一种幻想，而从不闯入现实领域。”

这个论题，实际上成为一个出发点。由此去建立艺术对现实的关系的一般模式，建立解决过去和当今资产阶级文化实践的一个原则的模式。这个原则就是关于作品、形象和整个艺术，作为现实地、艺术地把握世界的过程的成果，是第一性的，还是第二性的。

整个精神分析学说的观念及其文艺学的变体形成于这样



一个时期。从资产阶级艺术实践中发生的种种过程来看，这是一个相当复杂的时期。二十世纪初叶，这是“野兽派”绘画，“达达主义者”的实验，未来主义者的耸人听闻的宣言，抽象派的诗歌绘画正式公诸于世的时期，是一系列西方艺术家逐渐地、但是相当彻底地脱离现实主义方法论传统而转到非现实主义立场的时期。这一过程首先涉及到的是一些年轻的艺术家，他们的命运在很大程度上反映了十九世纪末到二十世纪初西方艺术界知识分子在思想、哲学——美学上的分化过程。

帝国主义作为资本主义社会经济结构的最后阶段，极度地暴露和激化了社会经济矛盾和阶级矛盾。在艺术创作领域，艺术的社会决定论问题，艺术的思想和本质的问题，尖锐地，公开地提了出来。列宁强调指出：“因为没有一个人能够不站到这个或那个阶级方面来（既然他懂得了它们的相互关系），能够不为这个或那个阶级的胜利而高兴，为其失败而悲伤，能够不对于敌视这个阶级的人、对于散布种种落后观点来妨碍其发展以及其他等等的人表示愤怒。”<sup>①</sup>

列宁的这段深刻的论述，明确地提出了每一个人对于阶级的、思想的、道德的责任问题和对它们的抉择问题。二十世纪初，对西方知识分子来说，这是一个苦苦求索和确定自己的阶级立场的时期。无产阶级在世界舞台上的确立，新的无产阶级文化的形成，十月革命的胜利和世界上第一个社会主义国家的建立，这些历史必然过程势必要求艺术家对所发生的事件作出评价，确定自己的立场、世界观和理想与客观上发

---

<sup>①</sup> 参见《列宁选集》第1卷第153页。

生的社会生活现象之间的相互关系。列宁写道：“在世界各国，相信必须用另一种社会经济制度代替资本主义制度的科学技术人员和艺术工作者的数目正在增长，虽然增长得比所期望的要慢，但终究是在不可遏止地直线上升。”<sup>①</sup>确实，许多决定着西方艺术生活的，具有鲜明创作个性的艺术家成为了我们国家真诚的朋友，成为在自己祖国里艺术的进步社会方向的热情宣扬者。

另一部分西方知识分子的命运则不同。他们成为有意识地割裂艺术与复杂的社会生活过程的资产阶级思想的俘虏。由于丧失了有意义的社会理想和创作目的，这些艺术家也就失去了精神道德价值的明确概念。而精神道德价值的贬值，这无疑正是资产阶级思想危机的鲜明反映。众所周知，精神道德价值产生于社会实践过程之中。社会实践既决定着有价值的客体，也决定着有评价能力的主体。艺术家和人们发生着相互关系，研究他们的心理，同时也就认识着外在世界，而把自己的注意力集中于外在世界最本质、最重要的表现上。

精神分析学说非常积极地与西方艺术相联系。这就要求批判地分析精神分析学说的阶级内容，研究它的那些直接影响着艺术实践的主要原则。

齐·弗洛伊德的精神分析学说与尼采的非理性主义、柏格森的直觉主义一样，在“为艺术而艺术”、“艺术是个人间纯个性的相互关系和冲突的存在与解决的结果”这样一些概念逐步而相当彻底的形成为之中起着一定的作用。这就使艺术家的一切注意力都转到研究偶然的情境及各种病态现象和

---

<sup>①</sup>参见《列宁全集》（中文版）第35卷，第555页。

人的心理生活上去。在理论上和实践上都坚持要从人本身解释人，这样看待人”其结果就使全部注意力从研究个人的主、客体参数转到研究心理的“底层”。而人的这一心理“底层”也就成为艺术活动的领域，而主人公对自身卑微的自爱自怜被认为是对个性的心理隐秘的一种洞察。神经衰弱患者，精神病患者，道德上的畸形者和各种反常的病人被抬高到一般人的规范水平，而个别被变成一般。宣扬这种哲学的艺术极力证明，人，正如精神分析学说所说的一样，而我们周围的世界乃是一个巨大的精神病院。

资产阶级艺术采纳了弗洛伊德把人看作反社会的生物的概念。同时，资产阶级艺术又成为对弗洛伊德学说某些原则的图解者，认为自己的任务就是在创作中体现那些齐·弗洛伊德在人身上发现的“情结”。

在二十年代，弗洛伊德学说的直接影响首先在表现主义和超现实主义的艺术中表现出来。这可以为资产阶级艺术的非现实主义流派代表人物的大量声明、“理论纲领”和“宣言”所证实。

库利科娃指出了齐·弗洛伊德哲学和表现主义的直接联系。这种倾向最充分地表现在表现主义社团《暴风雨》的发展上。正如库利科娃指出的，《暴风雨》的主要理论家瓦尔登乐于向“任何主观唯心主义派别的理论家，比如说，齐·弗洛伊德，马利奈蒂<sup>①</sup>式的好战的反动分子”提供该社团的机关刊物——亦名《暴风雨》——的版面。(54, 116) 该杂志上刊登过考考施卡<sup>②</sup>的病态性欲戏剧《凶手——女人

<sup>①</sup>马利奈蒂 (1877—1944)，意大利未来主义倡始人。

<sup>②</sup>考考施卡 (1886— )，奥地利画家、戏剧家，表现主义绘画方面的代表。

们的愿望》。剧中，现实现象和谵妄的、惨酷的幻象交织在一起。(54, 107) 考考施卡认为，对于艺术家来说，唯一的法则就是，“他的心灵是世界的唯一真实的反映”。既然对创作的意义作了这样的理解，那么，变形和非对称原则便成为创作过程的基本方法。为了歌颂死亡和无可幸免的悲剧感——这些是考考施卡创作的主要题材——他试图与作品的形象本性的逻辑发展相对立，而运用对形象进行“透视”理解的方法。库利科娃就此写道：“在杂志（指《暴风雨》——作者原注）出版的最初年代里，杂志上发表过考考施卡特意创作的一组‘心理描写’作品。在这些作品中，艺术家试图通过塑造‘透视式的’肖像来显示‘人的隐秘的被压抑的情感’。这些弗洛伊德学派的作品贬低人、令人厌恶的性质引起很多读者反感。”(54, 107)

对于精神分析理论对西方艺术影响的进一步分析，证实着在某种程度上根据上述所说已经显而易见的情况。在创作中 违反对客观现实的反映规律——逐步破坏由构思通过探索艺术技巧而形成作品这种明晰的逻辑性，缺乏对纳入构思的事实和现象的汰选——这就不可避免地导致了艺术家关于世界和人的概念的形变。艺术家自己也没有充分意识到，他开始通过自己来观察整个世界，而把自己心理的痛苦和失常转加于全人类身上。艺术家的自我隔离造成了对自我之外的世界的歪曲的概念。

在分析超现实主义艺术的理论原则时，我们所指出的这种倾向得到最完全、彻底的揭示。许多研究者正确地考察了达达主义艺术转向超现实主义的过程，以及在整个精神分析学说，特别是在无意识和梦的理论的影响下超现实主义理论的制定。

超现实主义流派的最热烈的崇拜者们将超现实主义和精神分析学说相联系，而试图进一步深入地探察在过去的艺术中，对超意识的心理过程的兴趣。现在，有人经常把吉·包西<sup>①</sup>的创作称为在绘画中“捕获”对理论上尚未得到认识的无意识领域的“直觉观照”的一例。（142）这种观点我们是不同意的。因为包西的创作基于非超现实主义所特有的宗教神秘主义。我们还想指出另外一些情况。许多西方美学家把任何具有“聆听自我”，“揭示人的心理深层”的倾向，反映了丰富的自我想象的艺术家的创作都“归于超现实主义名下”。这种企图遭到尖锐的反对。德意志联邦共和国的美学家施瓦尔茨正是这样探讨超现实主义的理论根源的。他写道：“如果除开达·芬奇的个别作品不算，那么，第一位真正的先驱（指超现实主义的先驱——作者原注）乃是吉罗姆·包西。他的虚幻世界和二十世纪超现实主义者在其间活动的世界惊人地相似。另一位荷兰人彼得·布留格尔<sup>②</sup>的某些绘画也属于这一幻想的世界。威廉·布莱克<sup>③</sup>则处于意识的另一层次，而戈雅<sup>④</sup>乃是一位在绘画中揭示人类心理的可怕深层的艺术家。”（144，8）

施瓦尔茨认为，“未被有意识地加以论证”的超现实主义很早就存在了。因此，象瓦肯罗德<sup>⑤</sup>、诺瓦利斯<sup>⑥</sup>、波德莱尔<sup>⑦</sup>、兰波<sup>⑧</sup>、捷拉尔德·德·涅尔瓦尔<sup>⑨</sup>这样一些在其

①吉罗姆·包西（约1460—1516），荷兰画家。

②彼得·布留格尔（1527—1569），荷兰画家。

③威廉·布莱克（1757—1827），英国诗人，铜版雕刻艺术家。

④戈雅（1746—1828），西班牙画家。

⑤瓦肯罗德（1773—1798），德国作家。

⑥诺瓦利斯（1772—1801），德国诗人，哲学家。

⑦波德莱尔（1821—1861），法国诗人。

⑧兰波（1854—1891），法国诗人。

⑨捷拉尔德·德·涅尔瓦尔（1808—1855），法国浪漫主义诗人。

著作中代表着“多方面思维的流派”的世界艺术的著名活动家，他们的创作可以认为是超现实主义艺术美学的基础。

在我们看来，施瓦尔茨对艺术历史的这番回顾是臆造的、虚假的。不应该生硬地从某个艺术家创作的具体历史特性的前后联系中抽出某些浪漫主义或象征主义因素，塞在当今的超现实主义名下，而应该在二十世纪社会心理和哲学的探索中来考察超现实主义，这样的考察要有力得多。

因此，要分析超现实主义，最好是来考察它与达达主义的关系，以及达达主义向在弗洛伊德思想羽翼下得到发展的超现实主义本身的转化。第一次世界大战成为达达主义形成及其进一步向超现实主义演变的独特的推动力。稍后，阿波里涅尔<sup>①</sup>、毕加索、德·基里柯<sup>②</sup>、卡拉<sup>③</sup>等一系列艺术家就以“一九一四年的疯狂”来解释他们的艺术探索的复杂变化。在分析这一时期现代派的心理道德状况时，库利科娃公正地指出，他们惮于群众日益增长的革命情绪而不加入进步的流派，同时又不接受侵略性的唯心主义思想。“他们试图超然于阶级矛盾之外，不在自己的作品中涉及社会问题。他们宣布艺术世界是一个孤立的世界，这个孤立世界不反映现实，而是由艺术家超乎任何规律——同样也超乎艺术规律——随意创造出来的。”（53，48）

这些艺术家们认为，第一次世界大战令人信服地显示出，它是理智所策动的一次“疯狂的兽性表演”。照这种肤浅的见解来分析因果关系，理智被宣布为罪魁祸首。而要从理智

①阿波里涅尔（1880—1918），法国诗人。

②德·基里柯（1888—1978），意大利画家。

③卡拉（1881—1966），意大利画家。

中解脱出来，便应该反理智，于是起而背离，甚至照施瓦尔茨断言的，“起而反抗理性和理智”。

作为“摆脱理智世界”的一种试图，产生了达达主义艺术思想，它似乎把艺术家带回到对世界的纯洁天真的，孩子般非功利地感知世界的天地。诗人查拉成为第一个达达派小组的创始人。一九一六年，在他的周围联合起一些年轻的艺术家：阿尔普、托瓦贝尔、让科。达达主义者的一个主要口号就是“反对一切的一切”。这一口号后来成为超现实主义者的出发点。

从一九二一年起，大多数法国达达主义者都转到超现实主义立场上来。而布勒敦成为超现实主义理论家和多年的“精神导师”。大家都知道，这一年，布勒敦在维也纳拜访了齐·弗洛伊德之后，他重新研究了达达主义的一系列理论原则，并开始逐渐脱离这一流派，而与扎拉就无意识本能在艺术家的创作观念形成中的作用问题展开辩论。德国的精神分析学派美学的批评家格麦林指出：“维也纳<sup>①</sup>和达达主义犹如水火相互作用。扎拉一九一八年提出自己的判断说：精神分析学说乃是一种危险的病症，它削弱反现实的倾向。布勒敦重新考察了这种见解；把对梦的解释和在卧榻上联想的独白剖析看作一种启迪性的原则，看作是对真实的，偶然发生的东西的新的潜力的一种发现。”（128，57）

施瓦尔茨还指出了精神分析学说和超现实主义的相互联系：“艺术家进行创作的时候是从无意识、从梦和幻觉出发的。但是超现实主义者不仅仅从这种心理状态中汲取自己的创作动因，他们还试图以近乎科学的严肃性抹平无意识的所

<sup>①</sup>维也纳是齐·弗洛伊德的故乡奥地利的首都。

有层次和深度的可见的界限，发掘它们的隐秘潜能，通过加工把它们在艺术中形象地体现出来。”（144，12）

波兰美学家亚尼茨卡娅也指出精神分析学说是超现实主义理论的基本源泉。她认为，超现实主义者的幻想形象是不能与对世界的有意识的，理性的态度相联系的。这种艺术应该从“理智不能进入”的心理领域——从无意识领域汲取自己的内容。亚尼茨卡娅写道：“根据齐·弗洛伊德的精神分析学说（它是构成超现实主义理论的一个主要源泉），无意识就是这样一个领域，控制着这一领域的是毫无束缚的意愿，在这一领域中产生着最放肆的幻觉和形象。”（129，7）

精神分析学说和超现实主义的联系，当今是显而易见的，而当时并不是一下子就被认定下来的。研究超现实主义的学者们指出了弥漫在这些艺术家中间的不健康的精神道德气氛。施瓦尔茨写道：“极敏感的，完全处于狂热中的个人主义者集团经常地卷入争吵。无休止地试图确定超现实主义实质的狂热使他们卷入一次又一次新的争执。”（144，90）

布勒敦及其拥护者认为，荒诞是获取社会肯定的一种形式。库利科娃指出，超现实主义者走上了荒诞的道路，这乃是吸引周围人和报刊注意的有效手段。无论是苏坡和阿尔托的最初的戏剧即兴作品，还是马格里特的小品《比利时的魔术师》和毕加索的超现实主义剧作《面向后坐而意愿催人》都正是意在荒诞。

荒诞性、人的孤独性、无道德论、社会趋向的不稳定性和矛盾性——超现实主义形成过程中所固有的所有这些特征，在很多方面都是由超现实主义所依据的那些理论观点的动摇性和无根据性所决定的。由于超现实主义没有明确的方



法论基础，而急剧地在追求进步立场和无政府主义之间摇曳不定，加上没有深厚的职业修养（这一流派的一部分知名的代表人物——布勒敦、唐基等人都不过是艺术的爱好者，而并未受过这方面的教育），所以，超现实主义日益滑入艺术随意性和理论幼稚症的深渊。在这种情况下，超现实主义者很需要寻求一个多少严肃的根源，一个响亮的名字来作为一种权威，一种庇护，给予布勒敦及其派别的艺术探索一定的威望。齐·弗洛伊德则成为充任这种角色的不可多得的人物。超现实主义与精神分析学说的联系一年比一年紧密而富有成效。在很多方面，这是由一九二九年归附于超现实主义的达利的活动促成的。

达利把自己对超现实主义的态度说得是再明白不过了，“尽管我也如他们那样，努力投入最疯狂的投机之中，而同时我又在以怀疑主义者的权术准备着永恒传统的下一历史阶段的结构基础。我觉得，唯有超现实主义者所组成的派别，其手段是能够为我的目标服务的。我认为，他们的领导人布勒敦是充当表面上的魁首的再好不过的一个人。至于我，尽管也试图施以控制，但我的影响看来是潜在的，机会主义的和非理性的。”（144，46）

不过，达利低估自己在超现实主义者中间的作用不完全是真诚的。他逐渐地达到了自己的目标，这是他的超现实主义同伴们一口认定的，虽然说法不尽相同。比如，瓦尔德伯格讽刺地指出，达利的那个不用雷达而是用他的胡子尖操纵的汽球径直飞上了成功的太空。列贝尔重复了瓦尔德伯格的意思，认为达利是一个极大的艺术家。而达利本人既然承认布勒敦是“表面上的魁首”，那么自己就作了超现实主义的实际上魁首。后来，他作为希特勒和弗朗哥的狂热的崇

拜者，把自己艺术上的同事们的无政府主义反抗思想转到了法西斯思想体系的轨道上去。

精神分析学说和超现实主义的联系的形成和巩固的过程，实际上是在一九三八年达利和齐·弗洛伊德伦敦会见之后才臻于完成的。齐·弗洛伊德对达利本人及其他超现实主义者的肯定评价使我们现在不仅可以讨论超现实主义者为什么会利用精神分析学说理论，而且也可以讨论超现实主义者从精神分析学说创始人那里得到的独特的临终祝福<sup>①</sup>。

精神分析学说和超现实主义的关系，精神分析学说对一系列名扬西方的艺术家、诗人、作家、电影导演理解创作过程的理论上的影响，首先形成了数不清的文艺学纲领和宣言，这些纲领和宣言往往就象是一种独特的文学杂耍。比如，把孤立的对象的无意识的辞令作为艺术的深度哲学或创作过程的刺激因素加以研究（阿尔普、毕加索），一个普通的烘瓶器——这是一种场合、一个对象，而同时又是象征性的指向弗洛伊德的趋势（社桑）。又有人试图看到对物体进行精神分析（豪斯坦），试图把艺术视为与心理对话的结果（布勒敦），试图把玩“天堂——地狱”游戏的小方块看作古老的附着魔力的天体演化图（米罗），把儿童的小球看成预言的体现者，而纸风筝被看作是促使人与太空结合的朋友（瓦尔德伯格）等等，等等。

逐渐地，种种杂乱无章、不成体系的探求和宣言获得了某种严整性，成为当代资产阶级文化中最有影响，最有前景

<sup>①</sup>1938年7月20日，弗洛伊德在给斯·茨维格的信中写道，这位年轻的西班牙人（指达利）的狂热轻信的目光和无可争议的技巧，使他对超现实主义予以肯定的评价。齐·弗洛伊德指出，如果能分析考察一下超现实主义绘画的产生，一定是很有趣味的。——作者原注。

的一个流派——超现实主义流派的基础。当今，完全有理由提出在资产阶级艺术实践中超现实主义的前景问题。因为第一，一系列欧洲国家中，超现实主义在第二次世界大战之后已经“适应了新的气候”；第二，正如超现实主义的信徒们所认为的，超现实主义在某种程度上容许对它加以改造的自由。这就使一些自己都未公开承认是超现实主义者的艺术家们也被列为超现实主义者，如：“幻想现实主义”的维也纳学派（鲍埃尔、福克斯、胡泰尔等），美国的“新现实主义”（里朱埃尔、本格利斯等）。

不管采取哪一种艺术形式（超现实主义在绘画、文学、戏剧、电影方面都得到相当彻底的发展），超现实主义流派理论纲领首先是基于对“逻辑和反逻辑性”关系的研究，基于承认在作品内容选择上，在对内容的艺术表现方式上，偶然机遇和偶然性决定一切的作用，基于梦的理论和解梦及其如何变形为艺术作品的解释，基于把自由联想和象征加以绝对化。

对于逻辑、逻辑因素在艺术中、在创作中的作用的态度的，在超现实主义理论中占有特殊的位置。一九二五年“超现实主义研究委员会”的主持人阿尔托的声明是很具有特征的：“逻辑从根本上是应予诅咒的。我们是由精神的需要所产生的。我们生活在大脑的中心。因此，我们在借助虚无和死亡来克服思想、逻辑、秩序、真理、理智。让你们的逻辑见鬼去吧，先生们！收起你们的逻辑吧”。（134，49）

就这样，逻辑被诅咒了，而反逻辑性成为作品的全权主宰。在反对逻辑的同时，阿尔托进而全面地反对秩序的观念。摆脱逻辑的强制对于他来说，意味着摆脱社会、道德和艺术的秩序。由于超现实主义者错误地规定了一些出发的原

测，从而加深了他们自己的错误。阿尔托等人进而来证明，普遍的相对主义是和“偶然性概念”格格不入的，而无意识心理的现象，以及对它的研究，并把它引入创作过程，导致了逻辑和决定论的破产。这样提出问题，其结果便是使逻辑成为反逻辑性的牺牲品，必然性成为偶然性的牺牲品，决定论成为非决定论的牺牲品。对“逻辑——秩序——必然性——决定论”之间关系的研究，在达达主义者的理论中，后来也在超现实主义者的理论中被偷换为“偶然”这个“包罗万象”的概念。

达达主义者把偶然这个概念作为一种绝对的概念，由此出发，他们又补充了另一个概念——“反偶然”（例如，对情境的典型的达达主义解释：“门可能砰地被关上，但这不是一种偶然，而是门的一种体验”）。后来，超现实主义者们开始探讨“偶然和逻辑”的联系，其结论自然是有利于说明偶然在创作过程中的作用的。

崇拜偶然及其在创作中的作用是很多超现实主义者的特点。在恩斯特的创作中就反映了把偶然作为创作的基础加以绝对化的特别一贯的努力。他承认，不是艺术家本人，而是偶然才是艺术的创造者。他自称是“一个盲游水者”。在评述恩斯特的创作时，施瓦尔茨写道：“他（指恩斯特——作者原注）培养对无意识的神秘世界的具有高度感受性的聆听，他在自己的作品中从不跨过超现实主义的雷池一步，而攀上了反理性形式的高峰。”（144，39）施瓦尔茨援引这位艺术家的供认指出，恩斯特“宛如置身于自身之外，来画他从自身中所看到的東西。灵感在没有他的积极干予之下完成着他的绘画”。捷克斯洛伐克著名的马克思主义美学家沙鲍乌克也指出了恩斯特的这一创作特点：“恩斯特确信，他在

根据把互不相干的对象在非常的（或不适当的）逻辑关系中，即在艺术作品中‘偶然性地’结合在一起的原则创作自己的粘贴画<sup>①</sup>”（109，29）

沙鲍乌克考察了这位艺术家的立场。这位艺术家把自己变成一个等待着偶然和灵感降临其身来指示创作道路的消极的旁观者。沙鲍乌克指出，如果把我们的捷克语的所有单词都一一记在一张张纸片上，放入抽彩筒里，然后一张张抽出纸片，记下单词，再把纸片放回，那么，就有可能一个字一个字地逐渐得到莎士比亚的戏剧和列夫·托尔斯泰的《战争与和平》的原文，或者是同一流行的崭新作品。而同时，也有可能出现这种情况（并且可能性最大），即我们获得的将是一堆毫无任何意义（也包括艺术意义）的单词。“但是无论如何，”沙鲍乌克指出，“在任何情况下，总该有人去断定，由于‘偶然性的结合’，是否形成了完美无缺的艺术的音程。而因为决定这一点的是这位艺术家，所以，他只是把那些使他能深入到任何一种现实本质中去的，偶然形成的相似和不同的音程视为艺术的音程。”（109，29）

在艺术发展的历史上和现阶段上，都有不少例子能够证实偶然、偶然性在活跃创作想象、激发幻想上的作用（我们会想起列宾<sup>②</sup>、苏里科夫<sup>③</sup>、列夫·托尔斯泰等人创作传记中的一些众所周知的例子）。但是，在艺术的现实主义方法论中，偶然只是作为在有意识地构成和展开的作品范围内的一种可能的、而非必要的辅助因素。

---

①立体派绘画，在画面上拼贴各种互不相干的图案和物件残片。

②列宾（1844—1930），俄国画家，巡回展览派艺术家。

③苏里科夫（1848—1916），俄国画家，巡回展览派艺术家。

超现实主义者把对梦在某一作品产生上的作用的分析直接与对偶然在创作中的作用的估价，对艺术的理解联系在一起。他们把艺术理解为一条由偶然形成的作品组成的链条。

否定逻辑在创作过程中的作用成为对梦的反逻辑性是创作的基本刺激因素的一种独特的确认。超现实主义者断言，梦是“一种绝对的超现实性”，梦被他们变成成为一种希望，而弗洛伊德的无意识被预言起着解放者的作用，这种无意识乃是变形为我们的梦境的本能的负荷者。

布勒敦认为，作为超现实主义的理论家，他对梦在作家生活和创作上的作用的估价超过了弗洛伊德本人。他对弗洛伊德的批评就是这一信念的结果。按照布勒敦的话说，弗洛伊德总是拒绝对自己的梦的性欲意向进行自我分析。正如格麦林指出的，弗洛伊德在给布勒敦的信中对这一批评表示同意，并以父亲过世未久来辩护自己惮于精神上的完全裸露。格麦林公正地指出：“布勒敦和超现实主义者比弗洛伊德走得更远。他们面对过去——也面对自身——谈吐很少敬畏。而且总的说来，他们是在力图培植对未来的信仰；他们赞美新的，意外的东西。这些东西可能总是吓人的。他们承认具有科学预见可能的梦。”（128，77）

布勒敦号召艺术家们借助梦来潜入“无意识的深层。在那里，矛盾减少了，时间不再有什么意义，而仅仅在谛听意愿之声的精神现实性占据了外部世界的位置。”在研究梦这一“览阅”无意识内容的独特方法的作用的同时，布勒敦广泛宣传沉浸于无意识这一“自发产生的智能过程”的“途径”。按照弗洛伊德的看法，梦景再补充以自由联想，便成为“不寻常的形象的宝库。这些形象构成被译为密码的，人类最隐秘的体验的具有象征性的内容。”（129，8）

超现实主义者把梦视为一种以其放肆越轨、神秘的象征意义、反逻辑、超时间的效应令人震惊的精神状态，而把它加以绝对化，试图用来证明，建立在对梦加以形象阐释方法上的艺术具有包罗万象的性质。比如，布勒敦企图把梦的状态分为几个独立的位相：梦的景象，梦的思想和梦的内容。例如，一个梦的剖解，按梦的内容是多层次的，而按梦的思想是统一的，抑或相反。这就为作品内容解释的无限制性和公然的随意性打开了大门。在超现实主义理论中，特别重视“梦的内容”。因为正是梦的内容最经常地与某些事件的逻辑及生活涵义处于矛盾之中。同时，“梦的景象”肯定具有“象征性的因素”而能唤起“联想”。

为了辩解对梦在自己创作中的作用的特别的崇拜，超现实主义者常常强调，醉心于对梦的猜测乃是全人类的特性。因此，他们仿佛不过是把人类的辅助性的艺术机能充实到自己的创作之中而已。瓦尔德伯格相当准确地发挥着这一思想，他说：“每天早上，家家的男男女女，大人小孩，都在互相交谈自己做的梦……我们人人都受梦的左右，而且必然感觉到梦对醒时的力量。这是被黑色的镜面和闪电所遮满的可怕的梦境。”（149，47）继而，瓦尔德伯格在预测比我们对整个梦的理解更为深远的未来时，他预见到现实和梦的矛盾状态将“溶解”到“某种可以说具有一定抽象性的超现实性中去”。（149，49）

值得指出的是，对于超现实主义者来说，对梦的解释成为一种独特的创作试验室。超现实主义者们的绘画、文学、电影、戏剧作品，其形象实际上都是取自一个源泉——梦。我们试举一位著名的超现实主义艺术家恩斯特对自己的梦的记录为例。他写道：“洛普洛普，一只大鸟，幻化无常地生活

于我们中间——它的微笑，充满清冷的文雅——它的武器——陶醉，它的咬啮——是火，它的目光——象一条笔直的道路深入到一座座颓败的城市废墟中——混乱，我的姐姐，一个百头女人，她独自沉醉在美梦之中，她装饰着自己精神的球——她把一切血腥的不安都带进充满仁爱和真理的生活——她的微笑，火象黑色的胶质和白色的锈迹落到山坡上——她的精神的球又将找到我们——在所有的梯级上。”

(128, 74)

对梦进行艺术阐释的最初尝试，曾被很多批评家称为是“一种疯狂的反常现象”。但是，任何批评，讽刺或嘲笑都并未使超现实主义者们窘惑不安。逐渐地，他们的作品愈发仅仅成为对梦的图解。病态的幻想所产生的丑陋的生灵，只有创作者本人才明白的象征——这就是恩斯特、阿尔普、达利、克列、米罗、比卡皮亚、唐基、卢瓦、齐麦尔曼等许多人所以引人注目之处。

重要的是应该指出，超现实主义者的那些“被具体表现出来的梦”从来不具有多种多样的精神内容的倾向。这种断言可能显得离奇，因为超现实主义有意识地主张幻想的无边际性。但是，实际上确实如此。超现实主义者的绘画从来不具有乐观主义的内容。这些作品总是用不同的方式重复着同一个主题：被战胜的、或注定失败而走向死亡的人。超现实主义艺术的基本心理情绪就是沮丧，期待死亡，跨上阴间门坎时的空洞的议论。超现实主义形成时期的一位最卓著的代表基里柯选取了勃克林<sup>①</sup>的一幅画《死岛》作为自己作品的具有象征意义的题旨。这并不是偶然的。在基里柯的画稿中

<sup>①</sup> 勃克林 (1827—1901)，瑞士画家，象征主义派代表之一。



所要表现的，也正是勃克林所表现的情调。在勃克林的画中，梦和死，沉默无息的大海，逼近的暴风雨，孤零零的小舟和陡岸上守护着墓穴的致衰的柏树奇特地融为一体。

我们指出的这种精神内容上的倾向性，是超现实主义在其发展的一切阶段上都保存着的。一九三二年，达利对勃克林的《死岛》这幅画表示赞叹，并用同一题材创作了一幅作品：《勃克林的死岛在晨祷时分的真实情景》。恩斯特的《鞑靼军队》、福克斯的《向后，到女人们屋里去》、本格利斯的《图腾》等作品都在唤起人们恐怖、病态和蒙胧感。在维斯凯六十——七十年代间完成的作品中，仍可发现对人类生存必遭失败而毫无目的的题材的最完整的表现，和对人的注定的悲剧宿命的想象。在《黄昏》这幅画中，这位艺术家描绘了一片激荡着血浪的大海。海面上漂浮着一只由一个赤裸的船夫驾驶的人的骨架化成的帆船；巨大的胸脯是船的基底，而髋关节则变为一面迎风抖动的白帆。

梦的内容的超时间性使超现实主义者的许多作品缺乏时间的概念。这是整个超现实主义流派，不分何种艺术样式都具有的特征。比如，基里柯把他自己绘画中的时间概念弄得乱到荒谬绝伦的地步。德尔沃完全取消了时间因素，把同一少女的形象画在一座座想象出的城市和非人间的自然环境中。C·达利、N·伯格曼不止一次地刻画不能指时的“死亡之钟”。

正如我们已经指出的，把艺术作为梦景的现实化，作为对象征的一种独特的盲目崇拜，不仅为造型艺术所特有。在西方资产阶级的戏剧艺术中，齐·弗洛伊德的思想给予“荒诞戏剧”的发展以直接的影响。早在三十——四十年代，法国戏剧批评家和戏剧家阿尔托就试图创立“残酷戏剧”。其

实质即是拒绝描写客观现实的现象，而把戏剧表演变成一种对无意识世界的游历。这种游历应该最鲜明地显示出：人类的生存没有前景，人类的全部努力必遭失败。

苏联文艺学家们在批评阿尔托的戏剧探索的反人道主义实质时指出，这位法国戏剧家试图创立的戏剧，旨在揭示“潜意识的秘密”，并破坏日常的语言。（67，94）

尽管阿尔托的“残酷戏剧”的主张并未实现，但是他的继承者们在六十一——七十年代的条件下，根据阿尔托的思想，开始创立一种“新的”戏剧。西方戏剧“改革家们”付出极大努力来从舞台上铲除任何理性主义的意味。他们宣扬在劫难逃和绝望的哲学，宣扬人类孤独的哲学。阿尔托的戏剧传统在七十年代的复苏——其表现就是力图强迫观众接受残酷的和色欲的哲学，使他们沉溺于梦景的描绘之中。同时，在“阿尔托的教训”的基础上产生了种种新的理论体系，并宣传所谓“戏剧—鼠疫<sup>①</sup>”，“因为它（指剧戏——作者原注）应该以巨大的热情的全部残酷性和严峻性感染观众，唤起热烈而积极的热情。”（115，182）

“阿尔托的教训”无疑表现在荒诞戏剧的探索中和贝盖特<sup>②</sup>、尤奈斯库等人的戏剧创作中，虽然“荒诞戏剧”的主要代表人物把自己的纲领和存在主义哲学连在一起，但是他们并不回避精神分析学说，更准确地讲，荒诞戏剧表现出这两种哲学的某种变换和继承的关系。苏联研究者们指出了荒诞戏剧和超现实主义艺术上的亲缘关系：“显然，荒诞派使自己的创作不是基于用艺术手段反映现实，而且基于‘自我表

① 《鼠疫》是一部具有代表性的荒诞派戏剧。

② 贝盖特（1906— ），爱尔兰戏剧家。

现’，基于主观的随意性。在这方面，可以说他们和超现实主义主义者坐的是一套马车。但是……和超现实主义不同，荒诞派所创造出的想象中的反逻辑的世界，是冒充为人必生活于其间的、真实的、现实存在的世界的。”（53，66）

二十世纪欧洲所产生的一系列哲学流派中间，存在着内在的相互联系。出现最早而继承了十九世纪资产阶级理论探索的精神分析学说渗透到所有哲学流派的艺术变种之中。所以，既可以在思想主要取源于柏格森的艺术中，也可以在思想发端于基尔凯郭尔<sup>①</sup>的艺术中，“认出”精神分析学说。

弗洛伊德认为，人的全部精神生活只不过是建立在无意识范畴之上的上层建筑，这一上层建筑在个别人或整个种族那里可能各有其独特之处，但是这个上层建筑一旦被摧毁，马上就会暴露出在一切人那里都一样的无意识基础。唯有超现实主义艺术是符合于弗洛伊德的这种思想的。

当今，这种思想的要求更加公开和无耻，在资产阶级艺术家的创作中宣扬任所欲为的原则。这一原则要求有意识地放弃艺术家立场中的责任性，道德性和社会性，而偷换以无责任性，反道德性，反社会性。任所欲为的原则具有一种情绪色彩——这就是野心勃勃的恬不知耻，为资产阶级艺术家的观点所认可的恬不知耻。文艺学家格麦林对战后美国形式主义绘画中的一位被崇拜的人物波洛克<sup>②</sup>的创作是这样评价的：“他首先尝试了各种风格和手法，然后，以其很自然的，而为酒精所加剧的颓废表现来结束生活和工作；他已经

<sup>①</sup>基尔凯郭尔（1813—1855），丹麦神秘主义哲学家，存在主义的先驱之一。

<sup>②</sup>波洛克（1912—1956），美国画家。

不仅是用双手作画，他把自己的有很多平方米的画布铺在地板上，用棍子涂满颜料，或是从罐子里把颜料撒到画布上，然后用全身来进行绘画，他在整个画布上来回滚动，画布成为他‘行动’的‘舞台’。这位艺术家本人称自己的试验是一种‘置身画中’的方法。”（128，44）

这种对待具体艺术作品的制作过程的态度，突出地表现出那些自认为可以为所欲为的艺术家的可耻的蛮勇。归根结蒂，对创作技巧和形式的完全忽视，势必导致对创作内容，对这类“创作努力”的成果所服务的对象的忽视。在西方广大欣赏者中间，对根据为所欲为的原则所创作的艺术的宣传，经常为一种蛊惑性的议论所加强。这就是所谓在资产阶级艺术中，没有对艺术创作的社会监督，所谓艺术家表现自己立场观点的自由。列宁肯定地指出：“决定论思想确定人类行为的必然性，推翻所谓意志自由的荒唐的神话，但丝毫不消灭人的理性，人的良心以及对人的行为的评价。恰恰相反，只有根据决定论的观点，才能做出严格正确的评价，而不致把一切都任意推到自由意志的身上。”①

在资产阶级创作中，可以“为所欲为”，“意志自由”，“没有社会监督”——这是一些口号，这些口号的结果，恰恰正是艺术家的理智、良心和道德责任感的泯灭。而创作的这种后果，也正得到了这种创作的“定货者”——资产阶级思想家的肯定的评价。

这种观点的无道德性的最明显的表现就是，艺术家经常拼命地试图把自己的创作手法和哲学说成是艺术的创新，是一种新的政治和艺术纲领的表现。在这方面，最有典型性的

①参见《列宁选集》第1卷第26页。

要算是西方著名艺术家马特的观点。他的两幅作品《先生，在这儿吃火吧》（1942年）和《请给一个没有痛苦的世界》（1955年）作为非现实主义艺术的一个创新而得到广泛的承认。他的画面上的一堆堆红红黄黄的斑点，按照他本人的说法，是在表现“解放”，“革命”，“警惕性”和“忠诚”，甚至还表现“新的革命的情欲”的出现。

与对波洛克和马特的创作观点的分析相联系，我们来看一下美国著名导演福斯最近的一部影片《列尼·布留斯》，作为为所欲为的原则在电影方面的变体的例子。这部影片，构思是和弗洛伊德学说对人的解释相接近的。看来，这位导演对列尼·布留斯这个人物——演员，记者，在美国舞台上抛头露面的报幕员，他以反种族主义、反政府的声明博得“勇敢的美国人”的荣誉——的态度，本应使这部影片拍成一部具有尖锐政治性的电影。而且，这部影片是作为一部纪实片拍制的，其中广泛采用了访问谈话，精确地再现了这个人盛衰荣辱的道路。但是，这部影片却没能拍成一部具有尖锐政治性的片子。其原因之一，便是由于福斯创作所固有的投机成分和意在冒犯观众的表面上的蛮勇。影片的主人公什么都做——从研究种族不平等问题到对性欲倒错的宣传。艺术家的这种观点不仅是矫揉造作的，带有蛊惑性的，而且这种观点的不负责任性也是资产阶级创作贬值的一个直接例证。

在我们看来，应该特别注意分析弗洛伊德学说对西方当代电影艺术的前景的影响。按照意大利著名导演罗西里尼的公正见解，西方电影已经变成一种“疯狂的专家”、“呓语的专家”、“精神分析学说的专家”之间的角逐。罗西里尼对于这种对弗洛伊德学说的普遍迷恋实感惊诧。他提出了一个完全合理的问题：难道弗洛伊德的存在只是在今天才被发

现吗？

的确，弗洛伊德进入电影，还是不久以前的事。但是他是令人吃惊的主人公姿态走入电影的。“与弗洛伊德学说有关联的”电影在世界很多国家的电影作品中占有重要的地位。利用电影宣传弗洛伊德学说尤为危险之处在于，一些确有天才的导演和演员支持这一派别的电影。在露骨的弗洛伊德主义的影片和仅能感到弗洛伊德味道的影片的字幕上，我们可以看到伯格曼、费里尼、惠勒、希区柯克、别尔金斯、贝洛乔、贝尔脱卢奇、别特里、福斯、布尔曼、休斯登等人的名字。

在苏联的电影艺术文献中，不仅对一系列电影作品与齐·弗洛伊德哲学的联系进行了深刻的分析，而且正确地指出了精神分析学说的观念的作用，并且首先是指出了它对个性加以性欲化的特征。（19；45；46；112）在舍斯塔科夫的《银幕上的美国》一书中，对当代电影中特别强调“性的问题”的经济的、心理的和社会的原因，以及“性欲冲动”理论的创立进行了令人信服的分析。舍斯塔科夫写道：“弗洛伊德学说乃是西方电影批评家和理论家借以解释诲淫作品把持影坛的思想工具。”（112，22）

西方电影批评家们关于“性泛滥”，关于秘密的色情影片写了不少东西。这些影片从不久前实际上已经得到了在所有资本主义国家公开租赁的权利。

在当今的资产阶级电影中，尽管电影作品色情化的过程确是精神分析学说和电影艺术相互联系的最显著的一个方面，但是，把考察弗洛伊德理论对当代电影艺术的影响仅仅局限于这个过程恐怕是不正确的。还存在着更深刻的联系，从中可以揭示出齐·弗洛伊德理论的独特参与作用。精神

分析学说及其所固有的解释人的意向，对某些导演、电影剧本作者及演员的观点产生了一定的影响。和精神分析学说有着最有机联系的电影艺术作品——它们已经不止是直接脱离客观现实而把注意力转到主人公的内心世界上，转到分析其自身矛盾的原因上。弗洛伊德哲学被证实是不能确立任何一种对现实的积极观点的，它绝不相信改造社会的可能性，同时从不对这个社会作出判决，它走的是另一条道路——注定正常的人类生存必遭堕落和扭曲。无意识的本能要求人去解放它，而它使人的感情逐渐地濒临泯灭，以致全然死灭。于是，人以病态的，凶狠的，进攻性的，丧失了道德价值观念的面目出现在我们面前。无意识本能所宣扬的为所欲为使弗洛伊德式的影片中的主人公有意识地破坏公认的原则和规范，声称它们已经过时，而造成这样一种情境，其中无道德性成为人对充满敌意的社会力量进行道德反抗的题材。比如，在几十部影片中都制造了这样一类情节：孩子为了求得自由而去杀死双目失明，束手无措的母亲（《口袋里的双拳》），儿子强奸自己的母亲（《纳粹狂魔》），母亲与自己的一个儿子同居（《流血的母亲》）等等。

瑞典的一位当代最大的电影导演伯格曼的创作可以作为各种哲学—美学思想（其中包括精神分析学说的思想）在形成和确立艺术纲领中相互联系、相互渗透的一个最鲜明的例子。伯格曼的每一部影片都在提出和试图解决生活意义的问题，探索人类的团结、探索人类孤独的原因，解决生与死之间的矛盾等等。而在伯格曼那里，无论对最复杂的哲学问题怎样予以重视，最后总是深信现代人不可能冲出纯个人体验的界限。在“自我”之外没有世界，精神上、道德上的孤独——这正是求索着、思考着的个性的可悲的宿命。按照瑞典

研究家东奈尔的公正见解，伯格曼描绘的是处在生活危机时刻的人。(43)但是，我们觉得，伯格曼创作的意义正在于断定，摆脱危机时刻是不可能的。正是因为这样，在伯格曼的影片中，一般总是光明的力量全部覆灭：少女在极大的痛苦中烧死在火堆上（《第七印》），年轻的姑娘卡琳被匪徒强奸后，正濒于死亡（《泉》），患佝偻症的病孩用充满恐怖的目光看着满是死人的大厅（《人》），从“精神的昏睡”中苏醒过来而又濒于死亡的教授波尔格（《野草莓》），伯格曼的几乎所有的影片都具有极度的残忍性，<sup>④</sup>而恐怖、惶惑——这些情绪不仅征服着他的影片中的主人公们，而且也感染着观众的情绪。

苏联电影批评家奇若夫在分析影片《泉》的情节梗概时指出，这位导演所提出的这些统治着世界的恶、暴力、无辜者的痛苦的问题要求回答：“难道在不幸的卡琳死去的地方，神奇地从地底下涌出的泉水——这就是回答吗？那就是说，不管怎样，应当寄希望于上帝？安于不可预知的人生旅途？难道答案就是不应当再提出问题？”（43, 32）伯格曼六十年代的影片“贯穿着‘上帝的沉默’——失去了真理的人的主题”。（43, 32）

我们觉得，必须注意伯格曼的一系列影片中的一个非常公正中肯的概念：“失去了真理的人”。而遗憾的是，正是在“失去了真理的人”这一很有意思的主题的范围内，伯格曼创制了最接近弗洛伊德精神的影片《沉默》。如果说，在《泉》中，表现的是作为未能完成公正的道德审判的力量——上帝的主题的话，那么，在《沉默》中表现的则是已经不再相信上帝及其审判，而确定不移地走向道德—精神瓦解的人。《沉默》这部影片对两个姊妹和她们的常伴——一个



虚弱的孩子，妹妹的儿子的变态情欲关系进行了冗长而近乎病态的精雕细刻的挖掘。这部影片很好地再现了弗洛伊德的理论方法，在瑞典引起了热烈的争论。

瑞典的著名社会学家伊兹拉埃尔称《沉默》是一部反动的影片，而最大的一家资产阶级报纸《每日新闻报》的主编拉盖尔克兰茨则断言，这部影片“讲的不是人们中间的两个孤零零的姐妹，讲的不是她们力图用只剩下空虚和厌恶的性体验来排遣自己的那种孤独。不，这部影片讲的是人在这个世界上的一般处境。‘你是从这块土地里出生的，也将回到这块土地中去。’而一旦意识到这一悲剧，我们就只剩下利用大限为我们度出的这段短暂的时间，追逐情欲的享乐。”

(43, 113)

在拉盖尔克兰茨的这种观点中，极公开地表现出在评价人身上人的东西的毁灭过程和对无道德性的推崇时，那种恬不知耻和某种蛮勇的程度，而正是这一点使资产阶级知识界的一切阶层联合起来，支持精神分析学派的艺术。

瑞典进步电影批评家约翰森指出伯格曼的人物都是不染凡尘，华而不实的。这一点很正确。约翰森问道：“说实在的，能有什么可以把他们和社会，和劳动联系起来呢？试问，他们何时可曾去打过渔？他们何时可曾欣赏过朝霞或晚晴吗？”约翰森自己回答道：“没有。伯格曼的主人公们极少是取源于生活的。他们常常是在工作室里构想出来的，他们是一些象征。”(43, 114)约翰森尖锐地批评伯格曼忘记了这样一些看来是众所周知的概念，比如：共同性，劳动，世间的创造过程，对生活的信念。对个性的道德—精神分析正是应该在這些概念中进行的。正如约翰森所指出的，要知道，生活，这不仅仅是孤独，毫无希望，没有意义。当然，艺术家也有

权涉及人的上述那些心理状态，但是，“在一切方面，都永远要遵守一定的分寸，悲欢之间的分寸，创造性与破坏性之间的分寸。伯格曼的过失就在于他没有分寸感。他是在这样一个领域中培植着自己的花木，在那里，这些花常常是长成有毒的花。”（43，114）

我们还想再一次提到，约翰森曾正确地指出：“伯格曼尽管是一个大艺术家，但是他有一颗小资产阶级的心灵（重点号是我们加的——作者原注），……所以，他不能感知这个世界的全部伟大……伯格曼的局限性是隐隐怀着对自己阶级即将灭亡的预感而站在社会改造过程一旁的阶级所特有的。”（43，115）

伯格曼是一位最有天才，最具有独立思想的当代资产阶级哲学的电影表现者。正是他找到了诸如本能、情结、疏远、个人主义、侵犯、绝望、预感等等这样一些概念的形象可见的表现手段。特别重要的是应该指出，伯格曼和他的理论先驱齐·弗洛伊德乃是丧失了社会前景的小资产者阶层。这个阶层由于对未来的恐惧而培植着人类天性中的毁灭性的本质。所以，理所当然，进攻性的主题成为近年来资产阶级电影中的一个最广为研究的主题，而暴力的动因被视为是人立足社会的不可避免的正常途径。既然承认暴力的主题在现代艺术中起着愈来愈显著的作用，于是，一些批评家就力图对这一现象的原因加以解释。美国电影批评家坎比的观点是很值得注意的。他写道：“当我们谈到电影中的暴力的时候，我们指的是两类不同的电影。虽然它们有时有某些相似之点。我们说，有一类影片，它们在利用观众从观看银幕上别人遭受折磨人的疼痛中体验到的兴奋和享受。我们说，另有一类影片，它们在试图认真分析暴力的意义和促成暴力的社会

条件。”（70，216）坎比把西盖尔的《肮脏的迦利》和别金普的《索罗门的小狗》归为第一类，而把库布利克的《上了发条的桔子》归为第二类。这些影片在当今西方都得到了广泛的分析而受到重视。

在坎比提出的这种划分中，仍应特别注意在两种类型的暴力影片中相一致的那些因素，完全清楚，是不能够谈论任何“超社会的”暴力，为暴力而暴力，为惊扰观众而表现暴力的。所能提出的，是艺术家在银幕上突出残忍性和进攻性的责任限度问题，是他们所追寻的目的的问题。值得注意的是，按照美国学者们自己的意见，今天已经不能为企望刻画施虐性的残忍场面来达到艺术宣泄效果提供根据了。《暴力在美国——一九四六至一九六四年的影片》一书的作者艾拉威强调指出：“看过银幕上的暴力场面的人们根本没有从进攻性的冲动中解脱出来，相反，他们却向往着挑衅性的行径。”（70，217）否定了用艺术宣泄作用为艺术中的暴力描写辩白，人们就要寻找能够解释电影艺术中所发生的这一过程的其他原因。原来，暴力影片的创作者们确信，暴力是自然的，是不可避免的，是全人类所固有的。

影片《上了发条的桔子》的作者库布利克公然宣布过这种观点。他说：“暴力本身并不一定就是令人厌恶的东西……虽然在这个问题上，大多数人的态度不能没有虚伪。暴力的场面使我们每一个人着迷。归根结蒂，要知道，只要当他居住在地球上的时候，他便是最无情的凶手。我们对于暴力所体验到的兴趣，在某种程度上是由于在我们的下意识水平上，我们和我们的原始祖先很少有什么区别。”（70，228）

不难猜出，这种关于现代人对原始人心理的继承性的思

想取源于何处。遵循着弗洛伊德关于人的理解的传统，库布利克塑造了阿列克斯——影片《上了发条的桔子》的主人公——的形象。

阿列克斯是一伙少年匪徒的头目，这些人的放荡行径使周围的人陷于惊惧之中：他们强奸杀人，抢掠和殴打路人“取乐”。影片的高潮情节是在一位作家家里的场面。这伙少年人戴着丑角面具闯入这位作家的家，残忍地毒打主人，讥笑、嘲弄他的妻子。阿列克斯和他的伙伴们这次“消遣”的结局是作家的重残和他妻子的丧命。

库布利克的这位少年主人公被关进监狱，在那里，人们给他治疗“进攻性的情结”，给他服用引起肉体极大痛苦的药物，强迫他观看暴力、色情及残暴行径的场面。阿列克斯变得温顺而毫无意志力，准备奴颜婢膝地向他碰到的任何一个人央求帮助。就是这样一个“给改好了的”主人公，被放回周围世界中去。结果，这位失去力量，残忍性和对亲人的仇恨的阿列克斯找不到自己的生活位置。影片最后，库布利克表现了自己的这位主人公的“复活”——他重又回到原来的生活，动物的本能和强者的无限权力的心理那里去了。

这位主人公性格发展运动的这一结局，从影片创作者的观点来看，正是一个人对其他人、对自己的同类的态度的合乎逻辑的反映。库布利克认为：“卢梭企图把人的原罪转嫁到社会的肩上，这就把很多社会学家引入了迷途。人的天性无疑不是一个高尚的野蛮人的天性。人一生下来就带着许多弱点，而社会常常使他更坏……我们每一个人在自己的意识中都是凶手和暴徒。”（70，232）库布利克确信，每个人身上的暴力本能、进攻性和残忍性是不可避免的，只能说它们表现的积极程度有所不同罢了。持这一种观点的并非仅有

·库布利克一个人。

美国电影批评家齐麦尔曼在分析阿列克斯的形象及其行为动因的时候，为这位主人公的行为进行了辩解，他认为，

“阿列克斯是在诉诸潜藏在我们每一个人心灵深处的模糊莫解的原始的东西。他实际上是在实现着我们的一些隐秘的幻想，即马上满足性欲的愿望，发泄愤怒或被压抑的仇恨本能的可能性，实现着我们对奇遇和消遣的向往。”（70，228）

齐麦尔曼对主人公的这种评价，我们是不能同意的。这部作品的公然的反动性首先就在于导演本人把暴力作为代代相袭的本能力量的这种基本观点。因为库布利克本人也不想隐瞒，

“我们每一个人在自己的意识中都是凶手和暴徒”。按照库布利克的想法，这些特征是当今每一个人自身都带有的，而非后天获得的。库布利克给自己的主人公作出了宣告无罪的判决，而作为艺术家，他们依循的道路，按照科卡列夫的准确的说法，是一条“为了弗洛伊德而把伟大的达尔文忘得一干二净的道路。”（70，231）

有一些艺术家，他们的作品不管形式特点如何，都带有用精神分析方法对待个性的印记。他们在把个人的天性生物化，把注意力集中于分析梦中的形象，分析疯狂的状态、进攻和暴力本能的时候，常常把对艺术的本质和任务的这种理解说成是不愿意去描写资产阶级的现实，而把遁入无意识体验的世界，有意识地拒绝描写现实说成是一种抗议，或者准确些说，是一种曲折地表达自己与社会的不协和的形式。实际上，这种“抗议”，正如我们试图证明的，使艺术不仅摆脱了资产阶级的现实，而且也一般地摆脱了客观世界，消灭了艺术的传统和民族特性，把它带入主观主义的，可怕象征的世界，带入作家病态体验的世界。大多数超现实主义艺术

家，尽管表面上抗议资本主义社会的弊病，抗议它的道德，它的狭隘实用主义心理，但是他们仍然是“头号资产阶级的”艺术家。他们使人想起列宁嘲笑过的“发狂的”小资产者的造反：“被资本主义摧残得‘发狂’的小资产者，也和无政府主义一样，都是一切资本主义国家所固有的一种社会现象。这种革命性动摇不定，华而不实，它的特性是很快会转为俯首听命、消沉颓丧、耽于幻想，甚至转为‘疯狂地’醉心于这种或那种资产阶级的‘时髦’思潮——这一切都是人所共知的。”<sup>①</sup>

精神分析学派的艺术代表们的所谓“抗议”在少数情况下是以在社会生活过程中艺术家取得公民应有的权益而告终。而更经常的，这些华而不实的反资产阶级的郑重要求，其结果恰恰是变成社会性的俯首听命、消沉颓丧。精神分析学派的艺术，作为小资产阶级心理的典型表现，在其总的倾向上，成为为资产阶级辩护的艺术。

---

<sup>①</sup>参见《列宁选集》（中文版）第4卷，第189页。

## 结 语

在本书前几章中，我们已经详细地分析和批评了一个重要的艺术创作观念——精神分析学说的反人道主义的实质。并且说明，创造性地对待现实的可能性是由社会需要所决定的。而这种可能性本身正被资产阶级社会所破坏。正是在这里，存在着马克思主义的创作理论和资产阶级的创作理论之间的一个最根本的对立。

对一般创造问题的兴趣，特别是对艺术创作问题的兴趣，在马克思—列宁主义美学中是具有客观性的。社会主义社会为每一个人的创造活动创立着最良好的条件。因此现在已经有可能实现马克思—列宁主义经典作家所制定的“任何人的职责、使命、任务就是全面地发展自己的一切能力”<sup>①</sup>的原则。

对创作进行研究的现实性是由彻底解放人的创造力，创造列宁所说的，保证“社会全体成员自由的全面的发展”<sup>②</sup>的条件的过程所决定的。因此，创造活动逐渐不仅成为人的个性志向的反映，而且成为人类一般活动的重要性质。

苏联当代艺术家的观点，以及他们对社会主义现实和当代人精神世界中发生的具有重大历史意义的质的变化的理解

---

<sup>①</sup>参见《马克思恩格斯全集》（中文版）第3卷，第330页。

<sup>②</sup>参见《列宁全集》（中文版）第6卷，第37页。

和反映能力，都直接取决于他们的思想和世界观立场的深刻性和成熟性，取决于对社会生活现象的分析深度。

苏维埃人的出现，被视为过去六十年间最重大的成果是理所当然的。因为创建共产主义社会，不仅要求建立强大的物质技术基础，而且要求完善社会关系和造就新的人。

社会主义社会和资产阶级社会对于创造问题的提法，以及社会对创造活动的促进作用是截然两样的。艺术创作作为创造活动的一种形式，艺术作品作为这种活动的产物，就可以作为明证。因为艺术创作和艺术作品的发展与哲学的、政治的、社会的、世界观的方向的确定完全一致，而对人的个性的形成作出极大的贡献。必须特别强调一下，苏维埃艺术在造就全面发展的个性的复杂过程中起着一种主要的作用，其特点是对人，对人的命运深为尊重，而艺术家的创作态度具有积极的改造社会的性质。我们完全有理由说，艺术创作的个性方向是在马克思—列宁主义美学方法论原则影响下形成的一种崭新的艺术创作本质。

艺术创作首先在三个方面是具有个性的：一是在社会主义现实条件下崭新类型的艺术家的形成；二是新的艺术主人公的出现；三是新的欣赏者的不断形成。因为在我们面前“正在进行着一方面用生活的知识丰富艺术，另一方面，把文化珍品进一步介绍给亿万劳动群众的令人振奋的过程。”

任何一种有机地和文化艺术运动的趋向相联系的美学理论，在对艺术创作进行研究的时候，都应该首先确定艺术创作在社会体系中的地位。许多资产阶级美学家所特有的对文化艺术前景的痛苦的思索，鲜明地反映了资产阶级社会政治、道德和美学理想的危机。

艺术的命运和艺术家的命运，艺术家和欣赏者的精神需



求的相互关系问题，欣赏者自身的分化，在道德和美学理想问题上的某种背离，“上流社会的”艺术和“平民大众的”艺术之间的冲突——这些还远非当代资产阶级文化所固有的全部矛盾。

今天，在资产阶级理论家中，已经很少有人坚持“纯艺术”，或是重提经典唯美主义的论点。资产阶级使自己和艺术的联系变得极其复杂。它试图全力利用艺术的形象感染力来解决自己的任务，来肯定自己的理想。正如我们在本书中试图证实的，正是在这条道路上，发生着从对一般美学的研究不断地（尽管常常是折衷地、庸俗化地）转向制定艺术和艺术创作的哲学的实践。

## 附 录

### 参 考 书 目

1. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд.
2. Ленин В. И. Полн. собр. соч.
3. Материалы XXV съезда КПСС. М., 1977.
4. Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1976.
5. О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы. Постановление ЦК КПСС. М., 1979.
6. Брежнев Л. И. Лениным курсом. Речи и статьи, т. 2. М., 1970.
7. Аверинцев С. Аналитическая психология К. Г. Юнга и законсервности творческой фантазии. — В кн.: О современной буржуазной эстетике. М., 1972.
8. Александровский Ю. Глазами психиатра. М., 1977.
9. Альберто Моравиа в редакции журнала «Вопросы философии». — Вопр. филос., 1972, № 7.
10. Андреева Г., Богомолова Н., Петро-

вская Л. Современная социальная психология на Западе. М., 1978.

11. Арнаудов М. Психология литературного творчества. М., 1977.

12. Афасижев М. Фрейдизм и буржуазное искусство. М., 1971.

13. Афасижев М. Фрейдизм и кризис современного буржуазного искусствознания. — В кн.: О современной буржуазной эстетике. М., 1965.

14. Бассин Ф. О развитии взглядов на предмет психологии. — Вопр. психологии, 1971, № 4.

15. Бассин Ф. О силе «Я» и «психологической защите». — Вопр. филос., 1969, № 2.

16. Бассин Ф. Проблема бессознательного. М., 1968.

17. Бассин Ф., Рожнов В., Рожнова М. Фрейдизм: псевдонаучная трактовка психических явлений. — Коммунист, 1972, № 2.

18. Белинский В. Полн. собр. соч., т. 4. М., 1954.

19. Березницкий Я. Как создать самого себя. М., 1976.

20. Бессознательное. Тбилиси, 1978.

21. Бжалава И. Психология установки и кибернетика. М., 1966.

22. Бжалава И. К проблеме бессознатель-

ного в теории установки Д. Н. Узнадзе. —  
Вопр. психологии, 1967, № 1.

23. Бочоришвили А. Проблема бессозна-  
тельного в психологии. Тбилиси, 1961.

24. Борев Ю. Критика современных буржу-  
азных эстетических концепций. М., 1977.

25. Вачнадзе Э. Некоторые особенности  
рисунка душевнобольных. Тбилиси, 1972.

26. Вачнадзе Э. Рисунки детей, больных  
шизофренией и эпилепсией. Тбилиси, 1975.

27. Вачнадзе Э. К вопросу сходства пато-  
логического художества с современным декаден-  
тским искусством. — В кн.: Бессознательное.  
Тбилиси, 1978.

28. Всеобщая история искусств. М., 1962.

29. Воронский А. Фрейдизм и искусство.  
— Красная новь, 1925, № 7.

30. Выготский Л. Психология искусства.  
М., 1968.

31. Гароди Р. О реализме без берегов. М.,  
1966.

32. Даниельссон Б. Гоген в Полинезии.  
М., 1969.

33. Дельгадо Х. Мозг и сознание М.,  
1971.

34. Додельцев Р. Проблема искусства в  
мировоззрении Зигмунда Фрейда. — В кн.: О

современной буржуазной эстетике, М., 1972.

35. Додельцев Р. Фрейд как объект критики советской эстетики. — В кн.: *Вопр эстетики*, вып. 9. М., 1971.

36. Достоевский в зарубежных литературах, М., 1978.

37. Егоров А. Враги разума. — В кн.: *Проблемы эстетики*. М., 1977.

38. Ермаков И. Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина, М. — П., 1923.

39. Ерофеев В. Метаморфоза одной литературной репутации. (Маркиз де Сад, садизм и XX век). — *Вопр. литературы*, 1973. № 6.

40. Землянова Л. Современная эстетика в США, М., 1962.

41. Землянова Л. О Фрейдистском искажении русской литературы в современном американском литературоведении. — *Русская литература*, 1959, № 2.

42. Иванов В. Религия Диониса. — *Вопр. жизни*, 1905. № 6.

43. Ингмар Бергман. М., 1969.

44. Каллистов Д. Античный театр Л., 1970.

45. Капельгородська Н. Людина в сучасному буржуазному кіно. Київ, 1975.

46. Капралов Г. Игра с чертом и рассвет

в урочный час. М., 1975.

47. Карвасарский Б. Неврозы как болезни личности. — В кн.: Социальная психология личности. Л., 1974.

48. Касаткин В. Теория сновидений. Л., 1967.

49. Кемпински А. Психология неврозов Варшава. 1975.

50. Клеман К. Б., Брюно П. Сэс Л.: Марксистская критика психоанализа М. 1976.

51. Козлов А. Мифологические школы в зарубежном литературоведении. — В кн.: Художественный текст и контекст реальности. М., 1977.

52. Кравченко А. Кассирер об искусстве как символической форме. — В кн.: Буржуазная эстетика сегодня. М., 1970.

53. Куликова И. Антиискусство и буржуазная действительность. М., 1978.

54. Куликова И. Экспрессионизм в искусстве. М., 1978.

55. Лазарев В. Леонардо да Винчи. М., 1952.

56. Лану А. Любимый друг Мопассан. Киев, 1937.

57. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1937.

58. Лейбин В. Психоанализ и философия

неофрейдизма. М., 1977.

59. Леонтьев А. Деятельность — сознание — личность. М., 1976.

60. Лиллов А. Психоаналитическая концепция художественного творчества. — В кн.: О природе искусства. М., 1977.

61. Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934.

62. Лосев А. Эстетика Возрождения. М., 1978.

63. Лурия А. Мозг человека и психические процессы. М., 1963.

64. Ляликов Д. Критика юнгианских концепций художественного творчества. — В кн.: О современной буржуазной эстетике. М., 1972.

65. Меграбян А. Личность и сознание. М., 1978.

66. Мифология древнего мира. М., 1977.

67. Михеева А. Когда по сцене бродят носороги. М., 1967.

68. Морено Дж. Социометрия. Экспериментальный метод и наука об обществе. М., 1958.

69. Мясищев В. Личность и неврозы. Л., 1960.

70. На экране Америка. М., 1978.

71. Нарский И. Западноевропейская фило-

софия XIX века. М., 1976.

72. Ницше Ф. Воля к власти. Собр. соч., т. 9. М., 1910.

73. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1912.

74. Обсуждение докладов по проблеме установки на совещании по психологии (1—6 июля 1955 г.). — *Вопр. психологии*, 1955, № 6.

75. Одуев С. Тропами Заратустры. М., 1971.

76. Парандовский Я. Алхимия слова. М., 1972.

77. Полонский В. Сознание и творчество. М., 1935.

78. Прайгишвили А. О понятии установки в системе советской психологии. — *Вопр. психологии*, 1955, № 3.

79. Рейнольдс Дж. Фрейдизм и неофрейдизм. — *Проблемы мира и социализма*, 1971, № 11.

80. Свядош А. Неврозы и их лечение. М., 1971.

81. Соболев Р. Голливуд. 60-е годы. М., 1975.

82. Современная буржуазная эстетика. М., 1978.

83. Узнадзе Д. Экспериментальные основы



психологии установка. Тбилиси, 1961.

84. Ушаков Г. Пограничные нервно-психические расстройства. М., 1978.

85. Уэллс Г. Крах психоанализа. М., 1968.

86. Уэллс Г. Павлов и Фрейд. М., 1959.

87. Философские вопросы физиологии высшей нервной деятельности и психологии. М., 1963.

88. Финкельштейн С. Психоанализ и искусство. — В кн.: Прогрессивные деятели США в борьбе за передовую идеологию. М., 1955.

89. Фрейд З. Бред и сны в Градиве. — В кн.: Иенсен В. Градива. Фантастические приключения в Помпее. Одесса, 1912.

90. Фрейд З. Будущность одной иллюзии. М. — Л., 1930.

91. Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ, т. 2. М. — П., 1922.

92. Фрейд З. Леонардо да Винчи. Воспоминания о детстве. М., 1912.

93. Фрейд З. О психоанализе. М., 1912.

94. Фрейд З. Основные психологические теории психоанализа. М. — П., 1923.

95. Фрейд З. Поэт и фантазия. — В кн.: Психологические этюды. М., 1912.

96. Фрейд З. Психология масс и геральдика

- человеческого «Я». М., 1925.
97. Фрейд З. Страх. М., 1927.
98. Фрейд З. Толкование сновидений. М., 1912.
99. Фрейд З. Три статьи о теории полового влечения. М., 1912.
100. Фрейд З. Я и Оно. Л., 1924.
101. Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1978.
102. Фурст Дж. Невротик, его среда и внутренний мир. М., 1957.
103. Хель С. у подножья вавилонской башни. М., 1968.
104. Холличер В. Человек в научной карте мира. М., 1971.
105. Цвейг С. Собр. соч., т. 7. Л., 1929.
106. Черненко В. Критика психоаналитических учений о религиозной морали. — В кн.: Социально-психологические аспекты критики религиозной морали. Л., 1977.
107. Чуева И. Критика идей интуитивизма в России. М. — Л., 1963.
108. Чхартишвили Ш. Проблема бессознательного в советской психологии. Тбилиси, 1963.
109. Шабоук С. Искусство, система, отражение. М., 1976

110 Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936.

111. Шерозия А. Проблема сознания и бессознательного психического. Тбилиси, 1969.

112. Шестаков В. Америка в зеркале экрана. М., 1977.

113 Шопенгауэр А. Избранные этюды Одесса, 1891.

114. Юнг К. -Г. Психологические типы. М. 1924.

115. Якимович Т. Французская драматургия на рубеже 1960—1970-х годов. Киев, 1973.

116. Ярошевский М. Психология в XX столетии. М., 1971.

117. Ярхо В. «Эдипов комплекс» и «Царь Эдип» Софокла. (О некоторых психоаналитических интерпретациях древнегреческой трагедии). — *Вопр. литературы*, 1978, № 10.

118. Achter Internationaler Kongress für Ästhetik. Darmstadt, 1976.

119. Adler A. Menschenkenntnis. Frankfurt-am-Main — Hamburg, 1970.

120. Barron F. Creativity and Personal Freedom. Princeton, 1968.

121. Bentley E. The Psychology of Farce. — *New Republic*, 1958, № 2.

122. Freud A, and Burlingham D. War and

Children, New York, 1943.

123. Freud and the 20th century, London, 1958.

124. Freud S. An Autobiographical Study, London, 1948.

125. Freud Sigmund. Briefe 1873—1939, Frankfurt-am-Mein, 1960.

126. Freud, The fusion of science and humanism, The intellectual history of Psychoanalysis, New York, 1976.

127. Fromm E. The Crisis of Psychoanalysis Penguin Books, 1973.

128. Gmelin Otto F. Anti Freud, Köln, 1975.

129. Janicka K. Malarstwo Surrealistyczne, Warszawa, 1978.

130. Jung C. -G. Memories, Dreams, Reflections London, 1963.

131. Jung C. -G. Sigmund Freud in his historical setting, London, 1972.

132. Jung C. -G. The Spirit in Man Art and Literature, London, 1973.

133. Metzger W. Generalizations about National Character. —In: Generalization in the writing of history. Chicago, 1963.

134. Nadeau M. Geschichte des Surrealismus, Reinbek, 1965.

135. Pontalis J. -B. Apres Freud Paris, 1968.

136. Proceedings of the VIIIth International Congress of Aesthetics, m. 1, m 2, Bucarest, 1976.
137. Psychoanalysis and History. New York, 1963.
138. Rank O. Freud Sigmund. Leipzig, 1922.
139. Reik T. Freudsstudie über Dostoewski. Imago, Bd. XV, Heft 2, 1929.
140. Reik T. A Psychologist looks at love. New York — Toronto, 1944.
141. Reik T. Mazochism in modern man. New York — Toronto, 1941.
142. Rowlands John. Bosch. Herrsching Amersee, 1975.
143. Sausure H. Erkenntnisinteresse und Psychoanalyse. — In: Gmelin Otto F. Anti Freud. Köln, 1975.
144. Schwarz J. Surrealismus. Berghaus Verlag, 1975.
145. Shouksmitt J. Intelligence, Creativity and Cognitive Style, London, 1970.
146. Sigmund Freud. His life and ideas. — In: Two Short Accounts of Psychoanalysis. Penguin Books, 1962.
147. The creative imagination (psychoanalysis and the genius of inspiration). Chicago, 1965.
148. The Freud Jung Letters. — The Corre-

spondence between Sigmund Freud and C. -G. Jung. New Jersey, 1974.

149. Waldberg P. Der Surrealismus. Köln, 1965.

150. Wortis J. Fragments of an Analysis with Freud. New York, 1975.