

弗洛伊德文艺心理学批判举要

黎 风

内容提要 弗洛伊德的文艺思想和文艺心理学观点在当代国际学术界有很大的影响,其中既有合理的成份,也有不少谬误。弗洛伊德将其“深层心理学”理论运用于文艺研究和批评之中,有助于重新认识文艺创造内在心理机制的某些决定性因素和隐秘动因,他对儿童游戏和创作心理、梦、幻想等问题的研究不乏新意和创见,构成了自成一家的文艺心理学研究体系。但弗洛伊德过份强调人的本能欲望,抽空了人性的社会历史政治内涵,导致了研究和批评的极端化倾向,因此不能从根本上认识和揭示文艺创作实践的本质规律。

关键词 弗洛伊德 文艺思想 文艺心理学 精神分析

中国思想学术界沸沸扬扬的“弗洛伊德热”现在终于归入沉寂,但近年来文艺创作中关于“深层现实”的展示、多重人格的揭露、精神分析的运用以及性题材的增多都说明了弗洛伊德主义的东渐和强大影响,我们已经再不能漠视其存在的现实。在这十年间的热潮中,弗洛伊德原著的翻译和表层的评述介绍是重点,而深入的研究是最为薄弱的环节,这必然导致中国文学艺术在接受弗洛伊德主义的时候缺乏理性的后果。在已经基本了解弗洛伊德主要学说的概貌以后,冷清下来,现在该是用分析批判的眼光和公正客观的态度对其文艺思想、文艺心理学观点进行清理、评价和总结的时候了。弗洛伊德文艺思想及其文艺心理学理论的主要特点是注重对艺术作品、艺术家的创作历史和动机、创作与欣赏的心理机制、作品与梦之关系等问题进行精神分析,立论新奇怪诞,内容庞杂纷繁,体系松散零乱,具有很强的思辩色彩,缺乏严格的科学依据,是一种介乎唯心与唯物、理性和非理性的折衷主义的文艺心理学理论。

一、意识与无意识

艺术创造是人类审美活动的特殊形式,它是社会生活在艺术家头脑中的反映,并受着经济基础的制约,因此恩格斯指出:“政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术等的发展是以经济发展为基础的。”^[1]然而,艺术创造更是一种人类自我认识和探索的手段,它是极富形象化和个性化的精神思维活动,社会因素和心理因素在艺术创造中都具有不容忽视的重要作用。在十九世纪的浪漫主义时代,人们甚至把艺术创造完全看作一种心理活动并企图用天才、气质等先天因素来解释艺术心理中的个性化机制。尽管柯勒律治反复强调诗歌是心灵的产物,但他把意识看成这种心灵运动的

决定力量,他在《论诗或艺术》中指出:“在每一件艺术品中都有着外部与内部的调和;有意识的东西对无意识的东西有那么深刻的影响,以致它显现在无意识的东西之中。”^[2]与此相袭相悖,弗洛伊德不仅认为艺术创造纯粹是心理活动,而且认为最终是心理需要决定了这种心理活动,最关键的是他认为艺术创造是由人的无意识所支配制约。他的这些观点是以一整套较为系统的“深层心理学”理论作为科学依据的。

弗洛伊德的“深层心理学”最初是建立在意识和无意识这两块基石上的,他把这种人格机制的二元结构看成是人的精神活动的主体;无意识是广阔有力、决定意识的部分,而人的能动意识过程却仅仅是心灵分离出的小部分或某些外在动作。这即是说,人的精神活动若是座冰山,只有很小的部分浮于意识领域,而绝大部分都淹没有意识水平面之下,处于无意识状态。这一发现无疑导致了人们对自我心理深度决定力量的重新认识,这是人类自我探索历史中一次重大的转折。1923年,弗洛伊德注意到了维持个体生存及绵延种族的各种性能量,这种蓄储着大量原始冲动的“生活本能(eros)”是用笼统的无意识理论无法细分和概括的。因此,在《自我和伊特》一书中,他引入了“伊特”和“超我”这两个概念,修改了意识和无意识的简单划分,最后确定了自己的心理机制结构理论,对人的心理机制和级差提出了更基本的、更严格的标准,文艺创造中的心理机制也正是在这种普遍心理机制的基础之上形成的。

弗洛伊德认为人的心理结构分为三个层次:第一级的“伊特(id)”代表着人的原始本能冲动,是人格中最有力又极难接近的部分,它受“快乐原则”的支配,就象是一口充满混沌、激动和沸腾的大锅;第二级的“自我(ego)”是从“伊特”中产生出来的具有调节功用的社会因素,其心理构向是满足本能欲望,大部分为无意识内容,受“现实原则”的支配;第三级的“超我(superego)”是弗洛伊德“自我理想”、“自恋作用力(narcissistic agency)”涵义的扩散,代表着更为严格的道德标准和审美标准,压抑本能冲动,监督指导“自我”,受“道德原则”的支配。这三者的矛盾冲突,构成了意识和无意识的对立;这三者的交互作用,构成了心理机制的整体和特质:“伊特”代表了生物性的一面,“自我”构成了心理性的一面,“超我”意味着社会性的一面。意识是外化型的心理活动,而无意识却是本能冲动的原始贮存所,一切不能满足的欲望都被推进这个领域,暗中对人的行为产生支配作用。在本能冲动中,弗洛伊德最强调的是性欲,他称之为“里比多(libido)”,这是一种几乎人刚出生就有的性能量,艺术创造和欣赏、做梦都是性欲冲动象征的、变相的满足,人的一切活动的最终基因就是无意识之中的性欲。

这样,弗洛伊德就奠定了他的文艺思想和艺术学说的心理学基础:从无意识的象征表现来考察和决定艺术的本质和特点,从性欲本能的变相满足来评价创造和欣赏,文艺实践最终表现为一种复杂的、纯精神的心理活动。这种观点表明弗洛伊德研究文艺问题一开始就犯了一个方向性的错误,他把人的本质和心理特质看成一种抽象神秘的东西,抽出了一切社会关系和实在内容,造成了人性与社会、艺术与社会的分裂对立。事实上,决定人本质力量的并不是毫无社会内容的性欲或“里比多”。正如马克思在《费尔巴哈论纲》中断言的那样:“人的本质并不是某一个人生来固有的抽象的东西。人的本质实际上就是社会关系的总和。”^[3]

中世纪禁欲主义者认为,淫(性欲)为万恶之首,这是每个成年人必须忏悔的基本动因。而婴幼儿是纯洁无邪的小天使,他们与性欲无缘,是防止奸淫、拯救人类灵魂的守护神。弗洛伊德是坚决否定这种宗教性观念的一个离经叛道者,他发现意识与无意识的内容如同其特有的机制一样相去甚远,其本质差别不是成年期形成的,而是导源于婴儿时代。从医学观察中弗洛伊德看出:

性特征并不是成年人的专有物,性感觉是婴儿生下来后几天便具备了,尽管这种冲动往往表现为性欲与食欲、快感与排泄、手淫与游戏等综合现象,但其根源在于儿童已具备了生殖系统这样的内在生理性质。他在《释梦》一书中详细揭示了儿童心理深处隐藏着的对双亲的性动机和敌意动机,其典型表现是著名的“恋母情结(oedpus complex)”和“恋父情结(electra complex)”,幼儿对异性长亲要产生爱恋和性欲,有竞争独占的心理倾向,只是由于“阉割恐惧(fear of castration)”,才克制了占有欲,与同性长亲产生“认同作用”。弗洛伊德甚至认为婴儿吃奶也是色情,其主要意义在于获得性的生理快感,这是人格发展阶段的第一个层次“口腔期(oral stage)”的典型行为方式。

弗洛伊德自信洞悉儿童的一切,他竭力主张婴儿性欲,把它视为精神分析中最基本、最可靠的实证依据,并用来广泛地解释众说纷纭的某些艺术家的创作心理。他认为莎士比亚的名剧《哈姆雷特》中就有“俄底浦斯情结”,哈姆雷特王子明知叔父克劳狄斯弑兄娶嫂而迟迟不能行动报仇,就在于克劳狄斯满足了王子心灵深处理伏着的杀父娶母的潜意识,克劳狄斯“使他看见自己童年时代受到压抑的愿望的实现”,性格上忧郁、犹豫实则是自己内心冲突的写照,连他自己都认为“其实并不比他要惩罚的那个犯罪的人更好”^[4]。在《列奥纳多·达·芬奇的童年回忆》里,他指出达·芬奇之所以从事艺术创作是因为早年亡母,强烈的恋母之情使他把母亲对他亲昵转化为对母亲的性欲,在久经压抑后却升华为对艺术的热爱,成了一位善于和喜爱描绘温柔美丽的圣母的杰出画家。弗洛伊德的后继者都很热衷于这种研究,如摩德尔认为雪莱的《西风颂》是早年性潜意识的反映,克拉奇分析爱伦·坡作品中的美女死亡主题是因为他钟情于美貌而早逝的母亲,是性意识的艺术补偿。弗洛伊德等人的研究有些牵强附会地把艺术家的创作动机以及作品中的人物行为与幼年时的性心理结合在一起,因为弗洛伊德坚持认为:“精神分析法的应用绝不仅仅局限于精神病范围。而且可以扩大到解决艺术、哲学和宗教问题。”^[5]自恃着精神分析在临床上的一些成功,弗洛伊德任意轻率地解释着一切复杂的文艺和文化现象,不管什么东西到他那里都成了简单的因果关系或对应物,这不免要引起治学严谨的学者们的不满,哲学家维特根斯坦讥讽说弗洛伊德对梦的解释纯粹是“解释者希望得到的那种解释——那种可以作为梦的一种解释的东西”^[6]。这就指出了弗洛伊德文论的主观臆想和唯心主义的实质,揭露了他研究中极不严肃的非科学化倾向。

二、儿童心理与游戏传统

弗洛伊德作为医生和心理学家,他从不标榜精神分析法是可以经过实验的纯科学,也承认精神分析是一种“神话”,是由临床经验推想出一系列假说。弗洛伊德的假说推断离不开对儿童心理、儿童行为的观察,他往往以生来俱有、从小形成的观点来证明成人本能习性的一贯性和历史性,以大量的观察感受来取代科学实验,弥补其思辩内省造成的论证空白。

弗洛伊德在研究艺术创造的心理机制时,就是从儿童期的游戏传统入手的。他在《创作家与白日梦》一文中指出:“难道我们不应当追溯到童年时代去寻找想象活动的最初踪迹么?孩子们最喜爱最热心的事情是他的玩耍或游戏。难道我们不能说,在游戏时每一个孩子的举止都象个创作家?因为在游戏时他创造了一个属于他自己的世界,或者说,他用一种新的方法重新安排他那个世界的事物,来使自己得到满足。”^[7]儿童心理学研究认为,游戏是儿童人格发展、参与社会生活

的重要形式,正如前苏联儿童心理研究专家柳布林斯卡娅指出的那样:“儿童是通过游戏来认识这个世界的。他在这种独特的活动中,用自己的动作、语言、感情来模仿周围人的世界和生活。……在组织得很好的游戏中,儿童们表现出许多创造性的活动:想象、幻想、积极和全面的加工所感觉到的印象并找到游戏的新玩法。”^[8]

的确,游戏在模仿生活和自由想象方面与艺术创造活动本质上是一致的,因此西方有不少文艺理论家都爱用游戏来解释文化的起源。最早提出这种看法的是康德,他在《判断力批判》中把文艺看成是源于游戏想象力和意志力的自由活动,称之为“想象力的自由游戏”,称音乐美术为“感觉游戏的艺术”。斯宾塞和席勒认为游戏是过剩精力的发泄,艺术不过是“审美的游戏”。德国艺术史家朗格从艺术体裁来考察游戏,指出游戏是孩提时的艺术,而艺术是成熟的游戏,每一种游戏都会导致一种与之适应的艺术体裁。然而,弗洛伊德考察游戏与康德等人的动机、方式完全不同,他不象他们是从纯粹的观念美学或艺术史而是从心理学的角度出发,不象他们由游戏的外在形式而是根据游戏的心理特质从内部来研究游戏,这不啻是一次有价值的突破。弗洛伊德最感兴趣的是游戏时儿童的心理定势,以及这状态与创作中无意识、梦幻构向所形成的异向关系。

值得指出的是,弗洛伊德在谈儿童心理时是把个体所经历的童年与社会现象结合在一起的。这就把丰富的社会现实简化成了凝固的心理机制,而人的发展的无限性和人的本质的社会性也就被幼年生活的规律所局限了。因此,法国最负盛名的马克思主义理论家L·塞弗说:“如果假定个性——不断改造和重新解释过去状态的个性——仅仅是建筑在儿童心理之上的东西,仅仅是儿童心理的超结构(如果接受了这一点,我们就模糊了组成个性真正本质的一切),那就无法避开庸俗的遗传主义,实质上也就是对人的存在的心理学化。”^[9]尽管如此,弗洛伊德毕竟还是看到了儿童心理的真实内容,这对把握成人心理无论如何都是有帮助的。

从弗洛伊德的论述中,我们至少可以了解到儿童游戏有三个最基本的心理特征。第一个特征是“视真性”。弗洛伊德认为游戏是一个完全虚构的想象世界,但孩子们的感情是真实的,他说:“如果认为他对待那个世界的态度并不认真,那就错了;相反地,他做游戏时非常认真,他在游戏上倾注了极大的热情。”^[10]孩子们非常清楚游戏并不是“真实的事情”,只是“认真的事情”,“他很清楚将它和现实区别开来”,他们只是把游戏从感情上看成是现实生活,但决不在理智上把它作为真人真事,这是因为只有虚构和想象而非真实才能给人乐趣。游戏与现实生活的唯一联系在于小孩爱“将他的假想的事物和情景与现实生活中可触摸到、可看到的东西联系起来”^[11]。如“自居作用(identification)”中男孩效仿父亲挥刀弄枪学打仗,女孩假扮母亲给玩具娃娃喂奶、缝补浆洗。但他们心理明白:一切都是假的!因此男孩决不会因用木刀砍不死“敌人”而嚎啕大哭,女孩也不会因为布娃娃不能吸奶而沮丧。第二特征是“持续性”。弗洛伊德认为:“人们长大以后,停止游戏,似乎他们要放弃那种从游戏中获得的快乐。但是,凡懂得人类心理的人都知道,要一个人放弃自己曾经经历过的快乐,比什么事情都困难。事实上,我们从来不可能放弃任何一件事情,只不过是把一件事转移成另一件事罢了。”^[12]儿童游戏心理在成年期在客观上必然要受到各种社会因素的“压抑(repression)”,在主观上就往往显示为一种“转移(transference)”,但从形象形式中获取快感的心理机制却积淀在心底,成为宝贵的创造素质,抛弃的只是虚构非得与某种真实事件连结的直观形式。弗洛伊德进一步阐述说:“做了几十年工作之后,有一天他可能会发现自己处于一种重新消除了游戏和现实之间差别的精神状态之中。作为一个成年人,他可以将今日外表上严肃认真的工作和他小时候做游戏等同起来,丢掉生活强加在他身上的过分沉重的负担,而取得幽

默产生的高度愉快。”^[13]第三个特征是“暴露性”(开放性)。弗洛伊德把游戏看成儿童自由创造力发挥的自觉行为,儿童对游戏与现实的清楚认识表明这是一种积极的、为社会所赞同的意识,潜意识中的野心和性欲以及婴幼儿性欲一般不直接构成游戏的具体内容,因此客观上没有必要,主观上也不知道将这种赤裸裸追求快乐的“单一”愿望藏匿起来,弗洛伊德认为孩子们没有理由掩饰这种愿望。这表明,儿童的心理在游戏这种高级创造形式中是彻底公开的,其开放趋向反过来也促进儿童想象,使之成为一片广阔无垠的自由天地,这与成人心理的自我封闭状态完全不同。

弗洛伊德从来就不把游戏简单地等同于文艺创作,他研究游戏心理是为了解释文艺创作心理的承继和原初,因为二者在表现形态上有许多相似之处,积淀的游戏心理往往成了创作心理的契机。“视真性”直接培养了人们成年期对明知虚构的东西持认真严肃的艺术理想观;“持续性”成了灵感的触发点,构成了人们审美心理中的想象传统;“暴露性”虽然在文艺实践中走向了反面,但也正好显示了意识与潜意识相互逆转的运动过程。正是在这种意义上,弗洛伊德指出文艺创作“是幼年时曾做的游戏的继续,也是它的替代物”^[14]。

三、幻想、梦、白日梦与创作心理

游戏心理与创作心理有关,但不直接等同于创作心理,这表明弗洛伊德对不同的心理机制的把握是有分寸的。他认为直接构成创作心理的是“幻想”,它是游戏心理在成年期的继续,两者的区别在于幻想只是抛弃了“与真实事物之间的连结”,这即是说成年人的想象已不再受直观联想的局限,可以进行比较灵活自由的超直观思维,既可以借物构象,也可以凭空想象,虚构的世界比儿童显然要丰富得多,因而也能获得更大的乐趣。

然而,人们为什么要幻想,弗洛伊德解释说:“幻想的动力是未得到满足的愿望,每一次幻想就是一个愿望的履行,它与使人不能感到满足的现实有关联。这些激发幻想的愿望,根据幻想者的性别、性格和环境而各不相同;但是它们自然地分成两大类,或者是野心的欲望,或者要想出人头地;或者是性欲的愿望。”^[15]这即是说幻想是由本能冲动造成的,是欲力扩张与现实之间永远存在的差距,而野心和性欲在实际社会中是不符合“道德原则”的,必然受到“超我”的压抑,人们只得把幻想掩饰起来,“把幻想当作个人内心最深处的所有物”,人们彼此间不知道别人有否幻想,幻想的什么,甚至厌恶别人的幻想,在这里社会性的压抑明显地表现为“藏匿倾向”。在弗洛伊德看来,野心和性欲不能以赤裸裸的形式表现出来,只能借助幻想,因此也只是一一种想象的满足,不会导致政治秩序、伦理秩序的混乱,有审美娱乐的感官刺激的文艺创作自然就成了表现人们感到害躁,不能容许的无意识的极好形式。它可以在无损于社会的情况下象征地满足人们没有满足的欲望,使深受压抑的精神情绪得到恰当的补偿和正常的宣泄。

尽管弗洛伊德从社会的需求性来阐明幻想的必然,也照顾到了社会因素对幻想内容的制约,但他只看到了社会所暗示给人的无意识的部分,而社会为人们明显意识到的阶级及政治、经济形式诸方面都被他故意忽略了,实际上仍陷入了精神生活需求决定精神生产供给的恶性循环之中,把人类创造文明、自我完善的积极行为看成压制恶习、逃避噩运的消极手段。T·伊格尔顿在《文学理论导论》中批评说:“他的理论基础的悖谬或矛盾在于,这个理论认为我们之所以变成现在的样子,只是由于对已经构成我们身体的那些因素的强有力的抑制所发生的作用。”^[16]

幻想对于文艺创造无疑是相当重要的,早在上一个世纪的浪漫派诗人就从写诗的角度研究

过它,但柯勒律治、华兹华斯等人都把它看成艺术思维中的低级层次,不过是一种聚合和组织诗歌次要成分的能力。弗洛伊德把他们的研究大大推进了一步,他对幻想的研究最精当准确,又符合创作实际的是对幻想与时间关系的分析。弗洛伊德认为幻想既是普遍的、又是不尽相同的,幻想变化的根源是“日戳”,即时间给某种心理状态打上的烙印。弗洛伊德指出,幻想“仿佛在三种时间——和我们的想象有关的三个时间点——之间徘徊。精神活动是与当时的印象与当时某种足以产生一种重在愿望的诱发性的场合相关连的。从那里回溯到早年经历的事情(通常是儿时的事情),从中实现这一愿望;这种精神活动现在创造了一种未来的情景,代表着愿望的实现”^[17]。幻想是无比丰富的,可以变幻出无数个模式,但万变不离其宗——幻想的心理活动总是在某个生命体的全部时间历程中进行,不是某个孤立的时间点的产物。弗洛伊德列举了一个贫穷孤儿的幻想模式以后说:“从这个例子你可以看到,愿望是如何利用目前的一个场合,按照过去的格式,来设计出一幅将来的画面。”^[18]任何作家都自觉或不自觉遵循了这种创作法则。在创作的全过程中,早年的经验是素材的仓库,往往构成作品的基本内容,现在的场合的灵感的触发点,直接引起了幻想或创作的欲望;未来的画面被表述为一种理想,成为作品的主旨。这种情况在心理小说和自传性作品中显得尤为突出。但要注意,虽然弗洛伊德比较准确地把握住了创作的心理状态,但却非常错误地把导致这种心理状态的根源归结为本能欲望。因为创作中有无意识因素就片面地把这种主观意识活动说成是绝对无意识的表现,这种偏向决定了弗洛伊德在本质上不能对艺术创作做出客观正确的解释和评价。

现代医学科学研究表明,幻想与梦并无本质的区别,它们都是人在意识失控状态下的产物。经过意识化的艺术处理,二者都可能成为艺术作品,某些“意识流”小说就是昼梦的出色产物,而西方也有过把夜间的梦删节整理写成小说的例子。正因为幻想与梦有这样的联系,弗洛伊德在探讨幻想心理时没有忘记同他的“梦幻”理论挂起勾来,“梦幻”是他学说中很重要的部分,《释梦》被公认为他最成功、最有价值的著作,他在其中科学地解释了过去许多研究者悬而未决的梦境生活、问题和产生梦的复杂机制的问题,剖析了心理深处、无意识部分的作用方式和结构。1917年他写了《颜森的〈格拉迪瓦〉中的幻觉和梦》,对颜森小说作了精彩而引人入胜的分析,在这个富于幻想的作家的创作中进一步证实了自己在梦和精神病中所阐明的同一心理机制。在《创作家与白日梦》中,弗洛伊德又进一步从理论上阐述了梦和幻想的同源关系,他指出:“我们晚上所做的梦就是幻想,我们可以从解释梦境来加以证实。语言早就以它的无比智慧对梦的实质的问题作了定论,它给幻想的虚无缥缈的创造起了个名字,叫‘白日梦’。”^[19]他认为不论夜间的梦还是白日梦都是受到抑制的羞于表达的愿望,是歪曲表现的、不知不觉潜伏在心中已久的无意识,因而“当科学研究成功地阐明了歪曲的梦境的这种因素时,我们不难认清,夜间的梦和白日梦——我们都已经十分了解的那种幻想——一样,是愿望的实现”^[20]。

在弗洛伊德看来,艺术创造中的心理机制与潜意识象征表现的白日梦的心理机制是完全一致的,不过是由儿童游戏心理“转移”为幻想心理,所以他干脆就说:“一篇作品就象是一场白日梦一样”,创作家实则是白日梦者。也就是说,作家是在光天化日之下,明目张胆地自欺欺人,编造一些根本不存在的故事,以履自己和读者的冲动欲望。但这种满足并不是低级的、直观的,不是一味追求肉感刺激,更不是通篇都是色情和性描写来满足作为创作基因的性欲;相反,弗洛伊德认为艺术创作和欣赏都是性本能的“升华(sublimation)”,作家的职责和任务就是在模糊的意识之中通过创作将受到压抑的冲动欲望纳入艺术的轨道,得到适当的疏导和发泄,获得超物质化、超功

利性的满足,以免成为压抑过度、情绪沉郁的精神病患者。因此艺术的社会作用是非常重大的,它是预防治疗全社会人们的精神病隐患的有力工具;尽管文艺是无意识的象征表现,人们获得的不过是精神的、变相的满足,但它却导致了现代文明的形成,在有意无意之间永远屹立起一个高尚而实用的目标,这是一种并不庸俗的供需关系。

社会的物质文明异化了人们传统的血亲关系,孤独感与人的自由同时降生。萨特的存在主义哲学承认人的关系是互相依赖又互相独立的,但独立不过是对他人的反抗,因为“他人就是地狱”,人不可能彻底沟通、彻底理解。弗洛伊德也认为人的心灵最终是互不相通的,人与人之间有一些不可逾越的心理屏障,彼此厌恶他人的幻想。而作家的幻想之所以能为社会所接受,成为预防治疗精神病的灵丹妙药,就在于作家用伪装和形变来减弱自己的利己主义的白日梦性质,在个人的幻想中增加纯形式的审美因素,用“预示快感”来刺激读者的感受力,使之消除对他人幻想的厌恶感,从具有普遍社会意义的艺术幻想中得到美感享受,“得到那种来自更深精神源泉的更大乐趣”。在这种艺术实践中,伊特和超我、“快乐原则”和“道德原则”就和谐地统一起来了,人们既满足了自己的欲望又不必为此自我责备或感到害羞,不同的心理机制在保留自身特征的情况下取得了谐调平衡。由此可见,弗洛伊德在一定程度上对文艺本身的评价是积极而富有信心的,难怪他非常推崇许多伟大作家对心理的洞察,一再撰文对他们创作的艺术成就和心理描写给予高度的评价和精彩的分析。我们很难说二十世纪以来许多西方现代主义文学艺术流派共同具有的失望于社会现实而厚望于文学艺术的逆反现象与弗洛伊德的积极文艺观是毫无关系的。

四、结束语

弗洛伊德的学说从问世之初就一直存在广泛的争议,即便是在中国也不例外。但正是在旷日持久近百年的褒贬声中,他却成了本世纪最具国际影响的人物之一。在总结评价弗洛伊德学说的时候,我记得法国的马克思主义批评家C·克莱芒曾经说过这样一段话:“弗洛伊德在分析艺术作品时,总是力求揭示艺术欣赏所产生的情绪上的最大的差别性,这种态度有时达到了诡辩的程度。”^[21]这段批评同样也适用于评价他对文艺创造心理机制的研究。弗洛伊德是很看重不同心理机制的差异性的,但另一方面,区别是为了统一,真正的相异之处存在于统一体之中。因此弗洛伊德尽管对文艺创造心理机制的论述繁多叠复,但集中到一点就是无意识理论。他不仅想说明文艺创造的心理受无意识支配,更重要的是他想通过证明文艺活动中确实有无意识的存在,在印证他区分意识和无意识的理论的正确性,让文艺创作实践和文艺科学成为他毕业为之奋斗的“深层心理学”的最有力、最通俗的注脚。因此,在他的文艺心理学论述中就形成了这样的思维轨迹和思维等式:无意识的满足→(=)游戏心理的“转移”→(=)幻想→(=)梦幻→(=)白日梦→(=)文艺创造或欣赏。这些既有区别又有联系的心理机制被弗洛伊德千方百计地揉合在一起,形成了观点新颖但又结构松散的文艺心理学系统,他的理论观点开启了二十世纪西方美学、文艺理论研究的心理学时代,现今东西方不少审美心理学、文艺心理学观点都曾正面或反面地得益于弗洛伊德主义,这是他对国际学术界不可煞杀的一大贡献,西方有许多学者把他与马克思、爱因斯坦并列合称为改变了现代思想的三个犹太人的评价也是有一定道理和根据的。但是必须指出的是,弗洛伊德的文艺心理学理论的缺陷和不足仍是显而易见的,甚至带有一些根本性的错误,这些问题在一定程度上影响了弗洛伊德对文艺创作本质规律进行探讨的科学性和真理性。要实事求是地研

究弗洛伊德的文艺思想,他本人晚年有两段重要的自白值得注意,在《自传研究》的后记中他写道:“在绕着自然科学,医学和精神治疗学走了一辈子弯路之后,我的兴趣又回到了在我还不谙世事的时候就使我迷恋的那些文化问题上。”^[22]在《精神分析运动史》一文中他又说:“关于精神分析运动的历史,我在此要说的只是一家之言,必然具有主观性,这不足为奇。”^[23]这些自白既是弗洛伊德对其文艺思想的成因(非文艺本体根源化倾向或文艺理论的医学、心理学副产品性质)的解释和对其所有理论学说的自我评价,也应当成为我们研究、批判弗洛伊德文艺心理学观点的基本出发点。

注释:

- [1]《恩格斯致符·博尔吉乌斯》,《马克思恩格斯选集》第4卷,第506页。
- [2]柯勒律治《论诗或艺术》,《十九世纪英国诗人论诗》第100页,人民文学出版社1984年版。
- [3]《马克思恩格斯选集》第1卷,第18页。
- [4]弗洛伊德《释梦》,埃汶(Avon)丛书英译本,第299页。
- [5]参见张隆溪《二十世纪西方文论述评》第23页。
- [6]维特根斯坦《演讲与谈话录》,伯克利出版社1968年版,第47页。
- [7][10][11][12][13][14][15][17][18][19][20]弗洛伊德《创作家与白日梦》,伍蠡甫主编《现代西方文论选》第139、139、139、140、140、146、142、143、143、144页。
- [8]柳布林斯卡娅《向教师谈小学生心理》第25页,教育科学出版社1981年版。
- [9][21]C·克莱芒、P·布律诺、L·塞弗《马克思主义对心理分析学说的批评》第206、62—63页,商务印书馆版。
- [16]T·伊格尔顿《精神分析学》,参见《外国文学报道》,1986年2期。
- [22][23]转引自欧文·斯通《心灵的激情》第543页、456页,中国文联出版公司1986年版。

(上接第56页)

- [15]《庄子·缮性》。
- [16]《庄子·达生》。
- [17]《庄子·人间世》。
- [19]《庄子·肱篋》。
- [20]《老子》四十一章。
- [21]《庄子·知北游》,原文为:“天地有大美而不言……圣人者原天地之美。”兹用其意。
- [22]《庄子·天道》。
- [23][25]《庄子·齐物》。
- [24]《庄子·山木》。
- [26]《庄子·天下》。
- [27]《文心雕龙·时序》。
- [28]《南齐书·文学传论》。
- [29]《与浩初上人同看山寄京华亲故》,见《柳宗元集》卷四十二。
- [30]朱光潜《诗的隐与显》,见《人间词话》及评论汇编》。
- [31]佛雏《辨“有我之境”与“无我之境”》,见同上书。
- [32]《文心雕龙·物色》。
- [33]《文心雕龙·神思》。