

艺术学丛书 黄海澄主编

中国古代艺术 成象论

黄广华 著



广西教育出版社

Yishu

艺术学丛书 黄海澄 主编

中国古代艺术成象论

黄广华 著

广西教育出版社

(桂)

中国古代艺术成象论
黄广华 著

☆

广西教育出版社出版
南宁市鲤湾路8号

邮政编码: 530022 电话: 5851225 5850244
广西新华书店发行 广西民族印刷厂印刷

*

开本 850×1168 1/32 4.875 印张 130 千字
1995 年 4 月第 1 版 1995 年 4 月第 1 次印刷
印数: 1—1000 册

ISBN 7-5435-2261-6/J·54 定价: 4.45 元

目 录

第1章 导言:形象意识的生发	(1)
第一节 形	(1)
第二节 象	(10)
第2章 大象无形——道家论形象	(18)
第一节 大音希声 大象无形	(18)
第二节 形非道不生	(30)
第三节 君形说 ——道家形象理论在汉代的发展	(36)
第3章 《周易》成象说	(43)
第一节 易象的构成	(43)
第二节 易象的特征	(49)
第三节 天垂象 见吉凶	(56)
第4章 言意之辨与象外之象	(60)
第一节 言意之辨	(61)
第二节 象外之象	(73)
第5章 兴于诗 立于礼 成于乐	(80)
第一节 兴于诗	(81)
第二节 履道成文:礼	(88)
第三节 成于乐	(91)
第6章 依类相形与离形得似	(99)
第一节 类物相形 意巧滋生	(101)
第二节 铸鼎象物 以知神奸	(107)

第三节	以形写神	(111)
第四节	应物相形	(114)
第五节	论画以形似 见与儿童邻	(120)
第7章	神用象通	(131)
第一节	神用象通	(132)
第二节	尽意莫若象	(137)
第三节	以实托虚 情景交融 ——艺术家论形象的创造	(142)

第1章

导言：形象意识的生发

形 象一词有广狭二义：广义的形象泛指一切事物的形态容貌；狭义的形象指文学艺术区别于科学的反映现实的特殊手段，是在人的主观思想指导下综合概括客观事物具有审美意义的具体生动的画面。今天我们追溯形象的形成，先分为形和象两部分论述，从审美的角度探讨形象的生成与发展。

形指事物的外部形貌，或事物特征的外部显现。由形而成象，象是形的概括，它是具体的，然而带有普泛意义。现在所用“形象”一词，差不多是形与象意义的综合，既是具体的，又有其普遍的代表意义。当然，形与象作为两个范畴在哲学和审美中，仍有其产生和发展的历史。

第一节 形

我们的祖先进入这个世界，首先接触到的是形形色色的自然景物，如日月星辰、风雨雷电、山河草木、人兽巢穴等等。他们就生活在它们之中，每日和这些东西打交道，所以，首先进入人的眼帘的就是这些物体的外形。由于还处在人类社会的初期，人的大脑还不甚发达，又没有传统文化的积累与薰

陶,所以他们的认识是很贫乏的,认识能力是相当低下的,简单的。他们的思维虽不无抽象的成分,但基本上是直感的,停留在对事物的表面认识阶段,缺乏抽象的思辨能力。他们思想中只有某个具体的人,如“我的妈妈”、“他的爸爸”等的形体,而没有抽象的“人”的概念;他们只有具体的“那个石斧”、“这条木棍”等实体器物,而没有抽象的“工具”的概念。这种对具体事物的表面认识,就是对于客观物体“形”的直观。据一些社会学家对非洲等一些原始部落民族的考察,知道这些民族对具体事物的直观感受能力是相当强的,要超过文明社会中人的很多倍。如他们所以在大森林中不会迷路,是因为他们几乎能记住其所经过的每棵树的样子。但他们却不能数出五个以上抽象的数字。他们语言贫乏,概括的智力不发达,所以他们虽对每一棵眼熟的树都有一个具体的名字,但却没有抽象的“树”的概念。因此说,他们对于树只有表面形式的直观,看到的纯粹是事物的外部特征,而且对这些“外部”有什么共同性,他们还概括不出来。总之,他们总是“按照事物和行动呈现在眼睛里和耳朵里的那种形式来表现关于他们的观念”^①,而不是去表现主体所获得的印象。

上古人虽缺少概括的能力和抽象的思维,但长期的生活实践与观察,使他们对事物的外形有了充分的认识。大脑中大量的表象积累为经验,于是使他们确知:凡物都具备外形或形体。这一概念的形成不是直观得出的,而是思维的结果。这样,他们对某一“类”的外形相似的事物也就逐渐形成它的“标准形貌”,这就是事物“类的形”的概念。如树,无论是大树、小树和各种不同品种的树,他们发现都有根、茎、叶等,这就形成了树这一“类”形的概念。这是归纳了诸种树外形的共同特点概括出来的,里面已经有了抽象。当然,这种概念的出现仍然是离不开物的具体形体。

“形”的概念的形成,是人思维的一大进步。它虽然仍是指的事物呈现于视觉的外部的显露的特征,即所谓形式抽

^① 参阅邓福星:《艺术前的艺术》第103—106页。山东文艺出版社1986年版。

象,但它总算作为概念对事物有了一定的规范。它是最初的形象文字产生的基础,汉许慎《说文解字》释“形”说:“形,象也。”段玉裁注:“谓象似可见者。”就是“形”指象似于所见到的这一类具体物的共同所有的外貌,虽然古时人们对客观事物的表象认识只是抓住事物外部的最突出的特征。这如同儿童对客观物体的观察总是从大的类的形出发,即以客观物体外形的根本特征进入视觉,而对它的细微特点和区别往往是视而不见。他画一个人,头部总是圆的,四肢是直的。人类历史上产生的第一批文字,便是显示事物主要外部特征的形象图画文字,如☉(日)、☾(月)、人(人)、心(心)、手(手)等,它写出了某类物的形貌特点。如𩺰(鱼)字,象一条鱼的形状,但又不是某一具体的鱼,而是对鱼“类”的外形的概括。许慎在《说文解字·序》中说:“仓颉之初作书,盖依类象形。”又说:“象形者,画成其物,随体诘屈,日月是也。”就是说,象形文字就是“象其形也”(段玉裁注语)。段注还进一步解释说:“有独体之象形,有合体之象形。独体如日、月、水(𣎵)、火(火)是也;合体者从某而又象其形,如眉、从目而以丿象其形。”合体象形文字的出现,更显示了人从对事物的感觉进入到知觉阶段,或者说,是到了寓于形象的思维阶段。

在象形文字的长期实践过程中,由于使用的方便或其他多方面的原因,它慢慢趋于简化,渐渐离原形远了,甚至发展成为一种表意的符号,中国文字以后形成为“六书”即是其表现。“六书”即指事、象形、形声、会意、转注、假借。段玉裁《说文解字·序》注引戴东原(震)曰:“指事、象形、形声、会意四者,字之体也;转注、假借二者,字之用也。”前四者基本都是从物之形体来的,“有事则有形,故指事皆得曰象形。”“形声者,以事为名,取譬相成,江河是也。”(许慎《说文解字·序》)段玉裁注云:“事兼指事之事,象形之物,言物亦事也。”可见原先字的形体构造都源于事物的形体,以后慢慢演变,才更加符号化,更加概括化。如𪎭(乐)字,原指一种丝弦乐器,以后演变为泛指乐器和音乐。再如和(和)字,同稣。《尔雅·释乐》:“大笙谓之巢,小者谓之和。”“和”乃是小型的笙一类的乐器,因其几孔可以同时出声,变成现在“和”的意思。文字的

符号化是人类由感知进到思维的重要标志,人们的思维由此不再囿于对具体的物象的实感,而可以借助抽象的概念符号。

与文字形体的演进的同时,人们对客观实体的认识也更加深入。由于对事物特征认识的不断积累,他们从各种事物的多种方面获得了更多的新知。如知道可以用极简单的线条和色彩表达一个复杂的事物,证明他们有了一定的抽象表达能力,懂得可以把统一的整体分开来,又可以用线段把它们再表现出来。这样,人不但从事物的外形上产生了“标准形状”,而且慢慢认识了事物的本质特征。对事物的外形尤其对其本质特征的认识的深入与清晰,会使当时的人把一些近似的,相同的或相似的事物互相连接起来,形成一个总体的概念。正象洛克说的那样:“把这些个别事物合并成‘捆’或‘束’,并把它们归入某某类别中。这样一来,它从其中任何一个个别事物中获得的知识,就可以毫不犹豫地扩展到所有同类事物之中。”^① 洛克虽云成“捆”、成“束”,但它还是具体的。在一般情况下,大脑对事物的认识是以画面的形状出现的,画面所显示的是事物的主要的根本的特征。这正像阿恩海姆在《视觉思维》中所举铁钦那所说的,他一听见“谦卑”这个词,眼前就闪现一个弯腰曲背的侍从者形象。在观察一个物体时,总是先看到它最突出的可见的地方,这样才能“使一个具体视觉对象被简化为一个具有基本动力特征的结构。正如铁钦那看到的毕恭毕敬的侍从形象,已被抽象为一个弯曲的身形一样。”^② 虽说它是被抽象化,但这种知觉抽象活动不是在脱离开具体实感经验的情况下进行的,故这个弯曲的形象,不仅被理解为谦卑的侍从,而且直接被看成就是这个侍从本身,它还是具体的。

人的认知活动,首先是对眼前事物的认识,然后或近于同时与大脑中储存的与此物相似的记忆再联系起来。这样,眼前的事物与记忆中的印象构成一个具体的类的形体,它仍

① 洛克:《论人类理解力》第二部第三十二章第六节。

② 阿恩海姆:《视觉思维》第179页。光明日报出版社1986年版,滕守尧译。

然是具体的物形，虽不是“某一个”物之形。

至此，我们可以说，“形”作为认识范畴是指自然万物的外部表现形态，具体到作品中，是指反映的客观事物的样子。我们常说的作品表现物象的所谓“形似”，就是指的这个意思。文艺作品是客观事物在人的思想中所形成的意识的物态化，状物赋形是它的重要特点。逼真地活灵活现地描绘出客观物态的形体，就是完成了塑形的任务，如果是对客观形体歪曲或表现不完整，那就是没有达到塑形的要求。

黑格尔说“美是理念的感性显现”，而形则是感性显现的最基本条件，因此它具有审美价值。凡是以视觉图象对一切作出的观照与解释，都含有审美的成分，这是形式美的最根本的要素。对艺术作品来说，形不仅指事物之完整形体，即作品的整体形式，也指声、色、线等部分的具体的成分。它们或以其本身呈现为物之形式，或为构成形式的要素。如“声”便是乐之“形”（《礼记·乐记》孔颖达《正义》：“是声，为乐之形象也。”《谷梁传·桓公十四年》：“望远者察其貌而不察其形。”范宁《集解》：“貌，姿体；形，容色。”），色和线是绘画形式的构成要素，它们都是形或是形的一个部分。所以是这个声而不是那个声，所以用这种色而不用那种色，所以用这样的曲线而不用那样的直线，都是由于形的特点、变换决定的。当然，它也体现了作者的主观见解，表现出作者对事物的认识与要求。所以形是主客观统一的表现，它是审美的对象。

形作为审美范畴，除因为它是感性显现的基本条件外，假如说美是人的本质和本质力量的形象表现，那么形便是显示人的本质、本质力量的必备条件。人能够准确无误地写出物的形，把它描绘得栩栩如生，正说明人具有其他一切动物不具备的能力，这是人的本质力量的表现，也是美的表现。所以古今中外一切伟大的艺术家都把描写客观事物当作自己完成伟大作品的首要任务。没有广泛意义的形的描写，也就没有美和艺术。

就目前所知,甲骨文中尚没有发现“形”字,连金文中也没有,可见“形”字在我国文字发展历史上出现并不算太早。甲骨文中有“刑”(𠂔)字,是刑罚的意思,又同“型”,谓一种具体刑罚和典模。《说文解字》:“𠂔,罚罪也。从刀、井。《易》曰:‘井者,法也。’段玉裁注引《元命包》曰:‘荆,刀守井也。饮水之人入井争水,陷于泉,刀守之,割其情也。’段氏虽不完全同意此种解释,但从中亦可窥知,“𠂔”原是一个象形会意字,是初民缺少高度抽象概括思维的产物。古书中刑(𠂔)、型、铜、形通假,有概括意义的“形”是从象形的“刑”(𠂔)借用的。但有些古书上却又多借作“形”字,这已是文字发展的晚期了。如《左传·昭公十二年》:“形民之力,而无醉饱之心。”杜预《集解》:“言国之用民,当随其力任。如金冶之器,随器而制形。”此“形”即“型”字。《荀子·疆国》:“举错则时,受利则形。”此“形”即“刑”字。较早出现的是有具体指意的“刑”、“型”、“铜”等形体,而不是“形”。随着人类认识能力的提高,有了一定的概括力,意识到万物都有一个外部的形体,这时候才出现了有范畴意义的“形”字,并加“乡”以示外形。《说文解字》释“乡”:“毛饰画文也。”释“形”:“从乡,开(井)声。”段玉裁注:“有文可见,故从乡。”可见我们的祖先创造“形”字时,就注意到它的形式美。它是带有可感的美的形式的物象。

先秦古籍中,“形”首先指人的体态容貌。《尚书·说命上》:“高宗梦得说,……俾以形旁求于天下。”此处“形”指人的形貌,指殷高宗武丁梦见傅说这个人。又《礼记·檀弓上》:“苟亡矣,敛首足形。”郑玄注:“形,体。”就是说,不富之家人死了用物包起首、足、身体,不外露就行了。《庄子·德充符》说惠子“天选子以形”。《孟子·尽心上》也说:“形、色,天性也,惟圣人然后可以践形。”人的形貌和色气性情是自然赋予的,惟有圣人能很好地守于形体又不为所拘。赵岐注曰:“形,谓君子体貌尊严也。”赵岐是汉代人,注中加入了想象的成分,连形体呈现给人的印象(尊严)也包括进去了,这比只指

形体的含义更扩大了，有了抽象意义。

其次，形泛指物的外形、样子。《庄子·天道》：“视而可见者，形与色也，听而可闻者，名与声也。”又《则阳》：“天地者，形之大者也。”又《达生》：“凡有貌、象、声、色者，皆物也。”声、色、貌都是物之形，它们处于同一位次。《荀子·正名》：“则缘耳而知声可也，缘目而知形可也。”此处声、形对举，言音乐之形即声也，都是人的感官所能感到的。又《墨子·旗帜》：“凡所求索旗名不在书者，皆以其形名为旗。”《尹文子》也说：“名者，名形者也；形者，应名者也。名以检形，形以定名。”这是名家的理论，要求形、名相符。《周易·系辞上》的“形而上者谓之道，形而下者谓之器”是个有名的命题，它把“形”看成是无形的道与具形的器的分界。“形”既指一具体物的样子，又是众物共有的外部特征，不同于某一具体的器，所以孔颖达《正义》说它是“处道、器两畔之际”。可《系辞》又说：“形乃谓之器。”“形”又是一个具体的“器”。孔颖达解释这种矛盾说法云：这是“言其著也”，“著”就是显著，鲜明的意思，指“形”有鲜明的具体可感性，就像一个具体的“器”一样。这是“形”的根本特点，也是它所以成为审美对象的关键。

《管子·内业》篇说：“道也者，口之所不能言也，目之所不能视也，耳之所不能听也，所以修身而正形也。”管子属黄老学派，他的这个观点近于道家认为有形体的东西是无形的道的显现的说法。老子认为，“孔德之容，惟道是从”（《老子·二十一章》），他认为有形容的东西是无形的道运化所致，形是体现道的，是道的表现形式。庄子是承袭老子的观点的，他说：“形非道不生”。又说：“泰初有无，无有无名。”无就是道，是先天存在的，它形成阴阳二气，二气相合即有了生命，显现出形体：即所谓“留动而生物，物成生理，谓之形。”（以上均见《庄子·天地》篇）“形非道不生”，就是说形的本体是道，是道的表现形式，而道没有具体规定性，又没有具体的形体，所以它又是个“无”，所谓“道与之貌，无与之形”（《庄子·德充符》）就说明了这种关系。庄子对“形”的认识可从两方面理解：一方面，在他把形作为虚无不形的道的体现时，是把形和与它所代表的内容割裂开了。道无拘无束，化育万物而不为

物所限，而形却是个可有可无的，无足轻重，就这一点说他不
如韩非（详下）。所以《庄子》中所写的美人多是心美而形丑，
内善而外恶，甚至是所谓神全而形残的不太和谐的统一体。
如在《德充符》篇讲了卫国的哀骀它，他面貌极丑，但男人与
他相处，亲密至形影不离，女人见了他就十分爱慕，甚至愿意
当他的妾而不做贵人的妻，鲁哀公甚至还想把国政让给他。
为什么呢？庄子说是因为“非爱其形也，爱使其形者也”，所谓
“使其形者”就是道，是说哀骀它明道，内心是美的，道使他具
备这种形貌，形貌本身是无所谓美丑的，它的美丑决定于形
成它的道。《庄子》中这样内外不符的所谓“畸人”还有不少，
如残疾人申徒嘉，叔山无趾、兀者王骀以及脖子上长瘤子的
瓮盎大癭等。这种轻形的审美态度必走上主观虚无的道路，
美丑既不在形，那只有存在于人的主观臆想中了。审美活动
主要应是以人的感官感物的活动为基础，离开声、色、形、貌
等感官所能感知到的形式便无美可谈了。庄子在《逍遥游》中
虽也赞美了“肌肤若冰雪，淖约若处子”的藐姑射之山上的神
人，是形、神统一的美人，但却是“不食五谷，乘云气，御飞龙”
脱离人间烟火的非人，是想象中的。现实中没有。而且他对于
“德全者形全，形全者神全，神全者圣人之道”（《天地》）的说
法给以否定，却对“德有所长，而形有所忘”（《德充符》）给予
肯定，这就更使他对形象的美的看法恍惚迷离。

另一方面，如果把庄子的“无与之形”的“无”理解为天
然、自然，那么他又是认为“形”是自然存在而又能被人认识
的，这又具有了唯物主义成分，但就整个《庄子》很难得出这
样的结论。不过，道家对“形”的认识从人的抽象思维能力来
说，较之以前有了很大的进步。

与庄子的轻形理论相对，荀子在《天论》中提出“形具而
神生，好恶喜怒哀乐臧焉”的主张，认为形、神是不能分离的，
只有“形具‘才能’神生”，好、恶、喜、怒、哀、乐等神态是藏于
形中的。形是神的寓体，无形则神何载焉！这为以后顾恺之的
“以形写神”的理论奠定了基础。荀子的徒弟韩非正是在这一
理论的基础上提出“狗难鬼易”的。《韩非子·外储说左上》中
有一段著名的话：“客有为齐王画者，齐王问曰：‘画孰最难

者?’曰：‘犬马最难。’‘孰最易者?’曰：‘鬼魅最易。’夫犬马，人所知也，日暮罄于前，不可类之，故难；鬼魅，无形者，不罄于前，故易之也。”这段话说明模写物的外形的困难和重要性。形是物的具体可感部分，没有它，物的一切特点就显示不出来，这也从另一方面说明了形的特点和它与物整体的关系。物所以被人看到、认识，主要是因为它有形，人认识物就是从其外部形体开始的。那么要把物再现出来，而且要像那个物，被人一看便知道是某某(物之形是一个客观存在，大家对它的认识基本是相同的)，那就必须先把物的外形描摹出来才行，并且要抓住其最基本的特征。这就必须是人对事物的特征有个清楚的基本的认识并有能力把它表现出来方可。这当然是较困难的。而鬼魅无形，谁也没见过，想是什么样就是什么样，画个什么样就是什么样，当然这是比较容易的。它只表现了人的一种想象力，不能完全代表人认识事物和表现事物的能力与水平。韩非对“形”的认识比管、墨、庄等有了很大进步，后者只知道“形”指事物的外形，而韩非却指出“形”是物的表现特征、形似则物真。从这个意义上说，“形”又可代表整个的物，就是说，韩非关于形难的论述，还包括了“形”即“真”的意思，所以后来总把“形似”与“物真”联系起来，作品状物形似，就能显示出其真实性。以后晋顾恺之在重述了韩非这段话后提出“以形写神”的口号，也是说只有通过形的逼真，才能显出神的活灵活现来，否则，“未有形缺而神全者也。”^①

韩非这里所谈的摹形的艰难和它的审美特点，可惜没有被后世的艺术家重视。他们走了一条趋易避难的轻形的路，以致使我国古代绘画艺术尤其在人物及动畜的形体塑造上，一直停留在较幼稚的阶段，因其形不像而不能很好地传达出神来(详第六章第五节)。物之形是引起人们审美感情的审美客体，能状写出和描绘出物形是人的艺术技能的表现，显示了人的美学理想和卓越才华，因此，任何轻形的做法都会给艺术美带来损伤。

^① 清·邹一桂：《小山画谱》卷上。

第二节 象

成象的理论是哲学的根本问题,从古至今中外哲学家都涉及这个使他们感兴趣的问题。这里不是谈成象理论,因为我们不是写哲学讲义。我们所要研究的是“象”作为审美对象在中国美学史上是如何形成和发展起来的,它的审美特性又是什么?这在下面还将展开论述,现在要谈的只是关于象的基本概念。

“象”根于“形”,是众形之概括与组合,那么,它当然也就具备形的特点,即其具体可感性。尽管人的认知活动要挣脱具象的束缚,以达到更高一步的理论抽象,是一种进步的表现,但人的头脑又无法绝对脱离开具体,因而人心中之“象”也就始终与具体联系在一起。

“形”是直观的产物,感觉的对象,它属于对象的形式。而“象”是知觉的对象,它含有更大的抽象概括性(只是对“形”来说),“它是已被感觉的、物之存在的‘现象’、形式与其已被知解的、物之存在的‘本质’内容的矛盾统一体,它是由诸内而形诸外的,物之整体的外部表征”。所以,由它引起、产生的心理‘表象’,比由纯粹外表一方面‘形式’诸因素引起、产生的、偏于生理反应的感觉印象之内涵较多、较深一步。”^①说象是“由诸内而形诸外的、物之整体的外部表征”,很道着了“象”的根本。

中国传统所谓的“象”,大体包括物象、印象、表象、意象、形象等,主要是指“类”的具体。所谓“类”,是就一些形相近的物来说的,它不是对单一视觉印象的复制,而是一个复合体,既是感性的直观,又有理性的综合,是一个不可分割的整体。玄学家王弼说“触类可以为象”(《周易略例·明象》),

^① 洪毅然:《形象与意象》,载《文艺研究》1987年第4期。

“触”，合也。“象”就是把“类”的特点综合起来。它产生于直观与思维的相互作用中，因而在它里面具体的某一物的个性同它所属的种类的共性是结合在一起的。也就是说，它既超于某一具体物象之外，却又把握住这一物象的根本特征，既“出乎这一个”，又“入乎这一个”，是一个涵盖广泛的具体，因而它有更大的具体可感性和真实可信度。

马克思下面一段话很能概括出象的根本特征：

具体之所以是具体，因为它是许多规定的综合，因而是多样性的统一。因此它在思维中表现为综合的过程，表现为结果，而不是表现为起点。虽然它是现实的起点，因而也是直观和表象的起点。第一条道路上，完整的表象蒸发为抽象的规定；在第二条道路上，抽象的规定在思维行程中导致具体的再现。^①

马克思的话是相当完整正确的。它说明，作为“象”是具体的，虽然它是综合，是多样性的统一。而被它所综合的那些规定性是人在认识事物的过程中产生的，所以说它不是直观和表象的起点，但表象和直观却又是人认识事物的起点，所以说它又是实际的起点。总之，“象”是在实践认识基础上所产生的表象的综合，它又以一个新的具体”再现出来。

“象”既是诸物的由内及外的物的整体外部特征的综合，因而便含有无穷的丰富意蕴。孔子很了解这一点，在《论语·阳货》中记有一段他对子贡说的话：“子曰：‘予欲无言。’子贡曰：‘子如不言，则小子何述焉？’子曰：‘天何言哉？四时行焉，百物生焉，天何言哉！’”天并没有说什么话，但它不是以它的四时运行，百物生长显示出它的丰富多彩吗？这有点像高尔基在《俄国文学史》中说的“组织思想最经济的方法是形象”（见该书第5页）。

“象”是“形”的综合，在综合过程中，人的意志起着主导

① 《马克思恩格斯全集》第12卷第751页。人民出版社1962年版。

作用,可以说它是在人的意念指导下所形成的具体可感的意蕴丰富的审美实体。王弼说:“夫象者,出意者也。”(《周易略例·明象》)“意”指意义,即人主观概括出来的事物的类的含义。这样,“象”既含有众形的特质(即其独特性、丰富性),又有人精神在其中。所以艺术家要想创作出好的艺术品,首要的任务是对艺术形象的塑造,也就是要描绘出浸透作家审美意趣的既蕴含丰富又具体可感的形象来。物象不仅是作家引起创作的契机和进行艺术构思的出发点,而且也是读者进行观照和联想从而获得美感的落脚点,这种出发点和落脚点正是统一在“象”上。因此,作家必须对事物作出真实的描写,捕捉住它的根本特征,才能创造出栩栩如生的充满审美情趣的艺术形象,以满足人们的审美欲求。在人们的视觉里(人的审美能力最敏感的部位),最直接、印象最深的是其形象的美。“活的形象创造思想”^①,这蕴含丰富的实体能给人以无穷的联想。

我国古代的“象”是个哲学范畴,包含有广泛的意义。具体到文艺作品和美学上,差与现在我们所说的艺术形象或艺术典型相似。当然,关于形与象的理论,也是经历了由直观、知觉而形成表象的认识到通过思维的抽象、分析、研究、概括而取得理论的形态的发展过程。即令是对具体的客观存在的美的事物产生美感,也必须是审美主体在主观上对什么是美有了一定的理论抽象概括时才能发生,正如马克思所说的,最美的音乐对于没有音乐耳朵的人也是不美的。形象(或“形”与“象”)概念的形成、发展与变化,即它如何由只表示事物的外形(物形或物象)到形成为哲学和审美范畴,正显示了对事物、对美主观认识的形成、发展与变化。

二

“象”字甲骨文中是早有的,但它的原意是指作为动物的

^① 《契诃夫论文学》第396页。