

艺术之谜新解

林兴宅 著

闽籍学者文丛

第二辑

张炯 吴子林 主编

艺术非意识形态论
诗“味”新解
论艺术活动的特殊本质——形式表现
文明的极地——诗与数学的统一



海峡出版发行集团
福建人民出版社

艺术之谜新解

林兴宅
著

闽籍学者文丛 第二辑

福建文艺发展基金资助项目



海峡出版发行集团
福建人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术之谜新解/林兴宅著. —福州: 福建人民出版社, 2017. 3
(闽籍学者文丛/张炯, 吴子林主编. 第二辑)

ISBN 978-7-211-07528-7

I. ①艺… II. ①林… III. ①文艺评论—中国—文集

IV. ①I206—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 312956 号

艺术之谜新解

YISHU ZHI MI XINJIE

作 者: 林兴宅

责任编辑: 林俊杰

出版发行: 海峡出版发行集团

福建人民出版社

电 话: 0591-87533169(发行部)

网 址: <http://www.fjpph.com>

电子邮箱: fjpph7211@126.com

地 址: 福州市东水路 76 号

邮政编码: 350001

经 销: 福建新华发行(集团)有限责任公司

印 刷: 福州德安彩色印刷有限公司

地 址: 福州市金山浦上工业区 B 区 42 幢 邮政编码: 350007

开 本: 700 毫米×1000 毫米 1/16

印 张: 22.5

字 数: 297 千字

版 次: 2017 年 3 月第 1 版

2017 年 3 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-211-07528-7

定 价: 45.00 元

本书如有印装质量问题, 影响阅读, 请直接向承印厂调换

版权所有, 翻印必究

总 序

本丛书为闽籍知名学者的学术论著精选集。

福建地处我国东南海隅。南临大海，有一条美丽绵长的海岸线，让人联想起一种开放性；北为武夷山脉等群山所隔，又略显局促、逼仄。地理位置的这种矛盾性特点，一方面，使闽地学者不安于空间狭小的故园，历经磨难而游学四方，冲出“边缘”进入“中心”；另一方面，又有一种与“中心”相疏离的“外省”特色，在“中心”与“边缘”之间保持着必要的张力。这有力地塑造了闽地文化独特的“精神气候”：有比较开阔的世界性视野，善于借助异域文化经验、文化优势来实现自己、完成自己，建构属于自己的原创性理论话语，占据着学术思想的高地。

自魏晋南北朝以来，中原文化渐次南移，尤以唐宋为甚，故闽地学人辈出不已。在19世纪末、20世纪初中国社会文化的转型期，福州、厦门被列入“五口”开放，西学进入沿海城市，闽地涌现许多文化先驱，一度成为中国的文化中心之一。如，“开眼看世界第一人”的林则徐，引进西方社会科学理论的严复，译介域外小说的林纾，等等。此后，闽地文化人如鲍照诗所云“泻水置平地，各自东西南北流”，以其才智和气魄在激烈竞争中居于重要地位。

在20世纪80年代的中国文化又一转型期，闽地文化人再次异军突起、风云际会，主动发起、参与了当代中国文坛数次

意义重大的论战，发出时代的最强音，大大深化了80年代以降的文学变革和思想启蒙，成为学界思想潮流的“尖兵”。为此，当代著名作家王蒙提出了文学理论、批评界的“京派”“海派”“闽派”三足鼎立之说。这对于一个文化边缘省份而言，既是悠久历史传统的复苏，也是未来文化前景的预期；既是一项殊荣，也是一种鼓舞。

当代学术中“闽派”的提法，不仅仅是一个地域概念，更是一种文化概念。这个以地域命名的学术群落，散布全国各地学术重镇，每个人的文化素养、价值观念、审美向度和言述方式大相径庭，但都在全国产生了辐射性的影响力，充分展现了八闽大地包容万象的气势。职是之故，我们不拘于一“派”之囿，以“闽籍学者”定位这一丰富的文化现象。

受福建人民出版社的委托，我们欣然编选、推出这套“闽籍学者文丛”，其志在薪梓承传，泽被后学，为学术发展尽一绵薄之力。古人云：“文章千古事，得失寸心知。”闽籍学者阵容强大，我们拟分期分批分人结集出版，以检阅闽地学人的学术实绩。

这是“闽籍学者文丛”的第二辑。本辑推出的是我国当代文学界著名的文艺理论家、文学史家、文学评论家，既有年逾九旬的老学者，也有中青年学术新锐；每人一集，收录有分量的代表性论文，凸显“一家之言”的戛戛独造。

如果时机成熟，本文丛还将进一步扩大规模，我们真诚地希望读者诸君一如既往地提出宝贵的建议。

张 炯 吴子林

2016年12月9日

学术自述（代序）

我于1963年7月毕业于厦门大学中文系，毕业后留系任教。随后却身不由己地卷入连续不断的政治运动，实际上无法履行作为一名高校教师的职责，从事正常的教学和科研工作。直到1977年才真正拥有一张平静的书桌，有条件坐下来进行自己兴趣的学术研究。那时我已是有家室、有儿女的中年人，一种紧迫感像鞭子一样时时抽打着我的灵魂，逼迫我如饥似渴地读书、思考、写作。除了吃饭、睡觉以及必要的家务之外，我完全泡在了厦大图书馆里。图书馆成了我的书房，三餐过后即往图书馆钻。这个习惯一直延续到我退休。

我们这一代学子在知识积累上严重贫血，思维方式背负着沉重的枷锁，学术起步也较晚。我心里非常清楚自己的这些弱点，所以，在70年代末的“拨乱反正”和80年代初的“解放思想”的时代潮流的激励下，产生了强烈的突破旧学、创获新知的内心冲动，“创新”成了我头脑的兴奋点。这个兴奋点自始至终激励着我的教学和科研，使我的喜欢标新立异的天性获得充分发挥的机会。

从1977年至1995年大约十八年里是我心无旁骛，潜心教学和学术研究的时间，也是我比较集中出成果的时段。现在仔细回顾一下，这十几年时间大致可以分为三个阶段，分别围绕三个理论主题去思考和研究：

第一个阶段（1977年至1980年）：这是我在“解放思想”的社会思潮激励下寻求理论突围的阶段。70年代后期，我作为一位高校教师从事文艺理论课教学，当时是以对旧文艺理论体系的反叛精神和焦躁地寻找新的出路的良苦用心进行学术思考的。这个阶段我主

要做了两件事：第一件事是结合《当代文学评论》课的教学，尝试运用各种新的批评方法评论文学作品，探索文学批评方法多元化的路径。比如用意象分析批评方法评论李国文的小说《月食》，用心理分析的批评方法评论张洁的小说《爱，是不能忘记的》，用比较文学批评方法评论鲁迅的小说《离婚》与契诃夫小说《小公务员之死》，用美感结构分析法评论王蒙的小说《风筝飘带》等，分别写成评论文章在报刊上发表。后来我把这些文章汇集成书出版，取名为《批评的实验》。第二件事就是结合《文学概论》课的教学，对文学原理的一些重要命题进行批判性反思，挑战当时尚处主流的文学观念，诸如题材决定论、真实是艺术的生命论、现实主义主流论、典型是生活本质的概括论、世界观决定创作论、内容决定形式论、政治标准第一论等，我对这些命题都有质疑和思考，并写成文章。其中比较有代表性的是三篇：第一篇是《用形象思维指导艺术创作》（载于《形象思维问题论丛》，吉林人民出版社1979年10月版），写于1977年，是为了参与当时全国性的形象思维问题大讨论的。文章提出所谓“形象思维”就是艺术想象或艺术构思，而不是一种与抽象思维并行的独立的思维方式。文章还对“世界观指导文艺创作”这一原则提出质疑，在当时的语境下这无疑是在唱反调的文章。第二篇是论文艺批评标准的系列论文，写于1978年，原拟写成七篇，在《厦门文艺》上已发表两篇，后因政治气氛有了变化，第三篇即遭退稿。这组系列论文主要论证三个观点：一、把文艺批评标准区分为政治标准和艺术标准是违背艺术规律的；二、文艺批评必须坚持“政治标准第一、艺术标准第二”的提法是不科学的；三、文艺批评不能用政治标准来评价文艺作品，政治标准必然是权力标准，将导致各级当权者普遍干预文艺批评的现象。第三篇是《评流行的文学功用观》，发表于《福建论坛》1981年1期，写于1979年。文章认为把文学的社会作用区分为教育作用、认识作用 and 美感作用的提法是不科学的，文学的社会作用就是美感作用，只有充分发挥文学的美感作用才能获得文学的社会效果。以上三篇论文论证的观点在今天看

来都是普通的文学常识，也是大家的共识，但在当时却是离经叛道的“异见”，所以在中文系举办的几届科学讨论会上，这些文章作为提供大会的论文都遭到相当强烈的批驳。

第二阶段（1981年至1988年）：这是我尝试运用系统科学方法建构文艺理论批评新的方法论模型和解释框架的阶段。由于一个偶然的机，我接触了系统科学方法论的知识，受到极大启发。它仿佛在我眼前敞开一扇新的窗户，让我看到文艺理论批评创新的新路径，即用新方法思考老问题，通过思维方式的变革达到观念的创新。我用系统论方法解读文艺作品，重新阐释文学的基本原理获得了许多新的知识，大大强化了变革思维方式的意识。而系统科学方法论就是一种新的思维方式。为了验证运用系统科学方法重新解读文艺作品，阐释文学基本原理的有效性，我有意识地选择难度较大、争论较多的课题：如何理解阿Q性格的典型问题历来是个争论不休的话题，而优秀的文艺作品为什么具有超越阶级、民族和时代的永恒魅力，则是文艺学的一个重要理论难题，所以我选择这两个问题作为研究对象，初试系统方法的牛刀，试图寻求理论突破。从1981年开始大约用了两年多的时间完成了论文《论阿Q性格系统》和专著《艺术魅力的探寻》的写作。它们分别于1984年和1985年发表和出版。

《论阿Q性格系统》一文运用系统论的概念和方法，分析阿Q典型的自然质、功能质和系统质，把阿Q界定为奴性人格的典型，颠覆了把阿Q归结为“精神胜利法”的典型的流行观念，并且认为阿Q的“革命”应是贬义词，不能予以肯定性的评价。在这篇论文中我还用“象征”的概念解释阿Q典型超越阶级、时代和民族的生命力的原因。我在解释阿Q典型永恒的生命力这一微妙现象时，深感用传统典型理论的个性与共性、特殊与一般诸范畴很难说清问题，而必须在读者阅读、欣赏《阿Q正传》时建立起来的审美系统的运动中寻求解释。我发现阿Q典型的生命力是审美系统的功能现象。这种功能我用三个层次来描述：在阿Q典型产生的那个时代，他是

当时的民族失败主义思潮的象征；而在以后的几十年中，阿 Q 典型又成了中华民族国民劣根性的象征；对于世界各国的读者来说，阿 Q 典型就是世界荒诞性的象征。我由此认为，阿 Q 典型的生命力不在于阿 Q 形象自身的概括性，而在于阿 Q 形象特征的象征功能。随后写成的《艺术魅力的探寻》是一本运用系统论方法对艺术魅力的现象进行系统分析的专著，试图建立解释艺术生命现象的理论框架。全书分为艺术魅力的本质、艺术魅力的静态分析、动态考察和群体分析以及艺术魅力探寻的方法论和例证分析等几个部分。书中提出文学艺术是再现、表现和评价三位一体的三维结构的新观念，第一次把艺术魅力界定为一种审美效应，并对艺术魅力发生的心理机制进行创造性研究，建立了艺术魅力的内在结构模型、艺术魅力的静态系统图、艺术魅力三种动因的数学模型、艺术欣赏的心理组织模式、审美知觉的四梯级结构以及魅力生成的动力系统图等，提出以“象征原理”为轴心的文艺欣赏活动的理论模型和以“活参”为特征的艺术欣赏的方法论模型。上天不负有心人，我的论文和著作引发了学术界的强烈反响。随后，文艺研究新方法成了当时社会的热点话题。于是我受邀到许多高校和研究机构宣讲文艺批评的新方法，成了系统论的布道者。此时的我被一股强大的创新思潮所裹挟，压力远远大于激励，必须在思维方式变革和观念创新的道路上奋力向前。一方面，我在教学中为研究生开设《系统论与文艺学》的专题课，逐渐形成一套比较系统的“文艺系统论”的教材，另一方面加速度地撰写、发表有关系统论与文艺观念变革研究的论文。这八年间，我潜心于系统论与文艺观念变革的研究，思维空前的活跃，积累了大量的读书笔记和讲稿，研究成果呈爆发式增长，连续不断地在全国性刊物上发表数十篇论文。除了《论阿 Q 性格系统》和《论文学艺术的魅力》两篇代表作外，比较受人关注的还有《艺术生命的秘密》《文明的极地——诗与数学的统一》《关于文艺未来学的思考》《论系统科学方法论在文艺批评中的运用》《文学与象征》《系统科学方法论与文艺观念的变革》《文艺本质之辩》《我们时代的文艺

理论》《系统论对艺术认识论的启迪》《论文学的象征性》等论文。在讲课的基础上完成的《系统论与文艺学》书稿尽管已经纳入出版社的出版计划，但几经琢磨，总觉不成熟，而没有勇气交付出版。

第三阶段（1989年至1994年），这是我集中精力进行象征论文艺学新范式的构建阶段。我在运用系统论方法思考艺术永恒性问题时发现，优秀作品生命力的秘密就是文学欣赏的象征机制，即它能与不同的欣赏者建立异质同构联系，激发他们展开经验的联想和情感的表现。所以，艺术的永恒性并非来自作品的某种客观属性，比如作品描写了超阶级的普遍人性和人情，而是来自文学欣赏中的象征表现活动。在发现文艺欣赏的象征机制的基础上，我进一步推导出象征是艺术的本质的命题。文学艺术的意义和价值不在于他再现了客观世界，使人获得对现实人生的认识，而是借助客观现实提供的形象材料重新创造一种形式，激发人们进入另一个世界（虚构的世界）去体验人生的价值。把文学艺术看成是反映社会生活本质的特殊认识形式，实际上是对文艺的深刻误解。为此，我们的文艺观念必须从“文艺反映论”转向“文艺象征论”。接着我又提出运用“象征”范畴重建文艺学体系的命题。我的学术方向又从文艺本质的研究转向文艺学新范式的构建。1988年秋，我参加了中国社科院文学所主办的“文艺新学科建设丛书”编委会的组稿会议，我报的选题是“象征论文艺学导论”。我的学术目标就是试图以“象征”为核心范畴构建一个有别于“文艺反映论”范式的文艺学原理的解释框架。经过一段时间酝酿，到了1989年，我在集美镇教育工委（我老同学是工委书记）的单位宿舍待了半年时间，天天读书、思考、写作，没有任何干扰和烦心的事。那种独处的环境大大提高了学术研究的效率，在那里我完成了大部分书稿的写作。1991年夏天，我把书稿寄给人民文学出版社。犹如长途跋涉之后的歇息，感受到从未有过的轻松和满足。书稿约40万字，责编建议我把书稿中对文艺反映论的批判性反思部分抽出，独立成册出版。这部分内容后来命名为《文艺哲学的现代转型》于2000年由福建人民出版社出版。书

稿的主体部分即是人民文学出版社1993年出版的《象征论文艺学导论》。该书作为“象征论文艺学”新范式的导论，以艺术存在的二重性为逻辑起点，按照艺术自身的内在矛盾运动的逻辑线索层层深入地揭示艺术审美的机制，从而建立起一个新的、有别于“文艺反映论”的文艺学解释框架。首先指出“象征论文艺学”的哲学基础是历史唯物主义，然后从存在的角度和活动的角度两个维度描述艺术本质展开的逻辑链条。我在粗略勾画出理解人类的艺术现象的逻辑线索之后，明确指出：按照这个基本思路阐释艺术现象明显不同于过去流行的文艺理论所确立的“意识形态—认识活动”的文艺观，不能沿用“反映”范畴来阐释艺术的本质，而必须重新寻找文艺学的核心范畴，这个新范畴就是“象征”。“象征”是艺术审美的内在机制和艺术的价值属性。在对“象征”范畴进行深入论证之后，我把思辨的逻辑之旅的落脚点放在了艺术审美价值的分析上。我对古文论中“味”的概念作了科学的辨析，并把它界定为艺术审美价值的表现形态。我第一次提出，艺术审美价值源自艺术作品的深层结构“特征图式”。在这本专著中，我用“结构性存在”“形式表现”“象征”“特征图式”等基本范畴构建了一个新的文艺学原理的解释框架。以上就是《象征论文艺学导论》一书内容的大致轮廓。

1994年之后，我的学术研究放缓了脚步，但仍然沿着“文艺象征论”的思路继续对文艺批评方法论进行比较深入的理论研究，形成比较系统的思路，建立了以“价值判断范型”为核心范畴的文艺批评方法论的理论框架，为此我专门为研究生开设“文艺批评方法论”课程，并拟把讲稿整理成书稿在出版社立项。但书稿尚未完成，自己已经到了退休年龄，这项工作就此停顿中断。

以上我对自己的学术研究经历进行了粗略的回顾，这种回顾让人心情沉重。这么短的学术年龄，又没有同行们著作等身的骄人业绩，使我一想起来就倍感汗颜。但有两点却让我稍感安慰：一是我与生俱来的对新事物的好奇心和对标新立异的激情在文艺理论研究中得到绽放，这是时代赐给我的幸运；二是我的学术思考随着研究

的深化逐步成熟，我的研究成果不是随感式的、跳跃式的，而是持续积累的、系统性的思维成果。我对文艺理论的兴趣发端于1964年厦大中文系举办的关于古代山水诗阶级性和永恒性的学术讨论会，它留给我一个文学永恒魅力的困惑。这个困惑是70年代后期我的理论冲动的来源，它激发我对原有的文艺理论重要命题的质疑和批判。正是从这里出发，我逐步深入到艺术的本质和规律这一千古之谜的堂奥。在这过程中，我的理论创新的路径，从“文艺系统论”走向“文艺象征论”，从思维方式的变革走向文艺学新范式的建构。在学界的印象中，我是系统论文艺批评方法的开拓者和实践者，较少关注我对象征论文艺学新范式的建构。但我自认比较有价值、比较成熟的理论成果是《象征论文艺学导论》，因为它提供了文艺学学科转型可供参照的样本。尽管作为学科建设而言，这个样本尚为粗陋，但它毕竟迈出了第一步。我的一些理论观点和思路始终是有争议的，对此我有自知之明，我始终都未自命为掌握了什么真理，只是口无遮拦地说出自己的质疑和看法，即使我曾名噪一时，也始终保持冷静、低调的态度。

一、理论成果简介和新论盘点

我在文艺理论批判的研究中逐渐形成两个比较系统的思维成果，一是文艺系统论，二是文艺象征论，这是两种既有联系又有区别的文艺学原理的分析框架。

“文艺系统论”就是用系统论的方法解释艺术现象，从世界的组织性这一角度思考艺术的本质。从这一理论基点出发，逐步形成一套系统论的艺术本体观、艺术认识论和艺术方法论，获得一些与传统文艺理论不同的新认识。文艺系统论的基本思路是：首先，运用

系统论方法研究文艺必须把艺术放到“自然—人”系统中去考察，把人的活动、人的历史实践作为文艺理论的逻辑起点。因此，系统论的文艺观就是艺术的人类学本体论。其次，在系统论看来，艺术作品既不是客观现实的摹本，也不是心灵的幻象，而是联结人与自然、精神与物质的符号，它传输人和社会系统进行通讯控制的信息。人的艺术行为和社会的艺术活动是人类社会自组织系统的调节机制。第三，艺术活动是人类实践活动的精神复演，它通过某种创造性的结构（如语言结构、声音结构等）对实践活动内容进行假定性的虚拟，所以它与实践活动是异质同构的。艺术活动把人类活动的内容特征抽象为某种直观形式，以此作为人类自我观照、自我确证的替代品。第四，艺术品作为艺术活动的物化形式和凝结物是人与自然、精神与物质的中介。艺术的中介性使艺术永远是一种多极化、多层次的二重存在，即既是精神的，又是物质的，既是自然的人化又是人的对象化，既是功利的又是超功利的。第五，艺术审美活动是主客体的双向建构，从而在更高层次上实现融合统一的整合过程。艺术的认识论不是关于主体（审美意识）对客体（现实关系）的反映论，而是审美主体与审美客体的整合论。一切艺术审美活动都应在主客体双向建构的逻辑框架中得到说明，从而重新确立艺术规律的范畴。第六，要把一切艺术现象和艺术过程都看成“主体——信息中介——客体”的三项式，着力揭示隐秘的中介及其通讯机制，从而对系统运动作出非线性描述。这就是文艺系统论的方法模型。第七，艺术品自身是一个系统，它与人类活动系统同构契合。艺术作为人类活动的自由形式完整地包含了人类活动求真、求善、求美的各种维度，因此，艺术品是一个由再现、表现和评价三种向度构成的三维结构，它以想象的形式全面打开人类活动的各个领域，全面实现人的本质。

“文艺象征论”是以“象征”为核心范畴建构的有别于“文艺反映论”的文艺学分析框架。作为文艺学核心范畴的“象征”指的是与概念认知方式相对应、相区别的用具体的感性形象表征某种抽象

的精神意蕴的文化方式、文化行为。它是人与世界异质同构联系的方式，也是人的生命对象化的方式，普遍存在于人类生活中。“文艺象征论”就是用“象征”的概念来界定艺术的特殊本质，阐释艺术的性质、特征和规律，试图建构文艺学的新的解释体系。

象征论文艺观的基本要点首先是对艺术的本质作出新的规定。一，艺术是一种感性存在，是人创造的具有物质性和客观性的文化产品，要把它纳入“存在”的范畴、放到人类实践系统中考察，跳出传统哲学认识论的思路，这是文艺学研究的逻辑前提。二，优秀的文艺作品都具有二重结构：表层是认识结构，是客观现实的符号系统，具有认识功能；深层是审美结构，由艺术形象体系构成，具有审美功能，人们既可以把它当作表意符号系统，成为认识对象，也可以把它作为直观形式，成为审美对象。艺术现象的全部复杂性就隐藏在艺术存在的二重性之中。三，艺术审美的本质是“形式表现”，即在形式（结构）的创造和观赏中实现人的生命本质力量全面而自由的对象化。四，艺术审美活动的“形式表现”是通过艺术形象的隐喻性和暗示性的激发机制来实现的。因此，凡是具有某种隐喻性和暗示力的艺术形象都具有象征性、具有审美价值。五，艺术价值的具体形态可以用古代文论常用的概念“味”来描述，它是文艺象征性的表现形式。“味”不是文艺作品的语义内容，是欣赏者象征表现活动的产物，实质上是审美主体的生命感受，是在“形式表现”中生成的主体性内涵。六，文艺作品的深层结构是“特征图式”，它是潜藏于艺术形象背后的抽象感性结构，是艺术作品的超验层次。它是艺术生命的内核，是艺术具有超越时空的普遍价值的源泉。以上就是象征论的文艺观的主要内涵。

其次，“文艺象征论”是对“文艺反映论”的超越。一是文艺学的逻辑前提从文艺与现实的关系转换为文艺与人的关系。二是艺术的本体论从意识形态论转换为表现形式论。三是艺术创作的实质并不是对生活的集中概括和典型化，而是象征形式的创造。艺术家的任务就是运用写实、变形、抽象、夸张等艺术手法把现实生活素材

组织成某种意象结构，从而把自己的体验形式化。四是艺术欣赏不是一种认识活动，而是一种象征形式引发的表现活动。欣赏者通过想象和情感活动的中介，把审美对象改造成自己生命的表现形式，激发自己生命的对象化。五是艺术作品的价值不在于它是一种认知文本，而在于它是象征表现的激发机制，它必须在欣赏者的象征活动中才有意义。优秀作品就是一个富有表现力的象征形式。

第三，“文艺象征论”用“象征”的概念阐释艺术的性质、特征、功能和规律。一，用“象征”概念阐释艺术的性质。过去人们认为艺术是用形象反映生活的意识形态，而“文艺象征论”则认为，艺术的基本性质是象征，是人的生命本质力量的形象表现。艺术并不是为了模仿和再现客观世界，而是为了表现某种精神意蕴。我们说艺术的性质是象征，表明了艺术不是思想感情的形象化表达，不是形象化的认识，而是难以言传的生命体验的形式化、对象化，或者说是生命体验的表现性结构。二，用“象征”的概念阐释艺术的特征。过去的文艺理论都把形象看成是艺术的特征，但并非一切形象的东西都能成为艺术。看一个作品是不是艺术品，不能仅仅看它是否描绘了形象，更重要的是看它的形象是图解性还是象征性的，形象的象征性才是标志艺术审美性质的关键因素。有人主张艺术的特征是情感，但是艺术的情感是客观化的、外化的情感，必须外化为与情感同构的形象形式，使人们通过对形象的直观唤起相应的情感，实际上是艺术形象激发的情感效应。因此，艺术表现情感也是一种象征表现，把情感作为艺术的特征实际上是一种认知错觉。艺术表现情感根源于艺术的象征性，象征性才是艺术的特征。三，用“象征”概念阐释艺术的功能。过去人们谈到艺术的功能时都把它归结为认识功能、教育功能和美感功能三种。但是，艺术的认识功能并不是对作品再现性的生活题材的确认，艺术的教育功能也不是作品题材的思想意义对人的灌输，它们都是通过艺术形象对某种精神意蕴的隐喻和暗示间接地发生作用的。作为审美对象，艺术的价值并不在于它再现了什么，表达了什么思想观念，而在于艺术形象是

否具有表现力，是否创造了一个“意义空域”，提供认识和教育作用的可能性。艺术的直接功能只是召唤和激发欣赏者的象征表现活动，艺术的功能归根到底就是象征表现功能。四，用“象征”的概念阐释艺术规律。所谓艺术的规律就是艺术活动中审美主客体的关系及其运动方式。过去的文艺理论把艺术与生活的关系作为艺术规律的基本内容和理解艺术规律的出发点，这是从他律性的角度理解艺术规律的，“文艺象征论”则强调审美自律性，认为艺术的规律就是艺术审美系统自身的活动规律。形式表现，这就是艺术活动中主客体关系的基本内容。而形式表现的内在机制就是象征，所以艺术审美系统自身活动的规律就是象征活动的规律。各种形式的艺术活动只要以审美为目的，莫不是一种象征表现活动，都毫无例外地遵循着象征活动的规律。艺术的各种具体规律都是从象征活动派生出来的。象征是艺术规律的核心，并且围绕这一核心构成艺术规律体系。有人认为艺术的规律就是创造性想象活动的规律，但是创造性想象是在对形象的直观中引发的，它始终是在艺术形象的象征机制的牵引下进行的，艺术活动的完整过程则是象征表现活动。

除了以上介绍的两个具有系统性的理论成果——“文艺系统论”和“文艺象征论”外，我在散见于各种期刊上的论文中也提出一些具有原创性的唱反调的观点和命题，现在逐一用一两句话作简要的提示，算是一次理论盘点。

1. 最高级的数学是诗，最高级的诗是数学。诗与数学的统一是人类文明的极地。（参见《文明的极地——诗与数学的统一》一文，原载《文学评论》1985年4期）

2. 一切艺术样式向音乐的审美境界逼近，这是艺术发展的大趋势。（参见《艺术的未来——向音乐的复归》一文，原载《厦门文学》1991年10期）

3. 不能把艺术称为意识形态。过去的文艺理论教科书一般都将艺术归入意识形态，这是文艺理论的一大误区。艺术作品是一种可以诉诸审美直观的物质媒介材料的结构体，应称为结构性存在。（参

见《艺术非意识形态论》一文，原载《学术月刊》1995年1期)

4. 文艺批评不应坚持政治标准第一，政治标准就是权力标准，政治评价优先必然导致长官意志不恰当干预文艺批评。(参见《关于“政治标准第一”的几种论证的商榷》一文，原载《厦门文艺》1980年3期)

5. 把文学的社会作用区分为教育作用、认识作用和美感作用的提法是不科学的。(参见《评流行的文学功用观》一文，原载《福建论坛》1981年1期)

6. “形象思维”指的是艺术构思、艺术想象，不能理解为与逻辑思维并列的一种思维方式(参见《用形象思维指导艺术创作》一文，原载《形象思维问题论丛》，吉林人民出版社1979年10月版)

7. 艺术形象是媒介材料结构转化生成的幻象或幻境，是经过审美转换的“意中之象”，不能理解为再现性形象。(参见《“艺术形象”辨》一文，原载《江海学刊》1994年6期)

8. 文艺理论界经常展开“题材决定论”与“反题材决定论”的争论，我认为更值得提倡的是“超越题材论”，即超越题材的再现性而追求题材的表现力。(参见《超越题材》一文，原载《小说评论》1985年1期)

9. 所谓艺术作品的内容和形式实际上就是艺术形式内在的二重性，即审美内涵与审美形式的二重性，而不是文艺理论教科书所说的，把作品的题材、主题、人物、情节等要素归为“内容”，而把语言、结构、体裁等归为“形式”。在审美关系中，作品的内容与形式已经转化为结构与功能的关系，艺术归根结底就是形式。(参见《内容与形式新论》一文，原载《文学研究》1993年2期)

10. 有人认为艺术共鸣现象是作品的情感内容在欣赏者心灵中产生的谐振，这是一种误解。实际上，欣赏者不是被直接地受到的作品所描写的情感内容所感动，而是通过相应的情景体验间接地受到感染。所以艺术审美的共鸣是一种象征的功能效应。(参见《论文学的象征性》一文，原载《学术月刊》1990年3期)