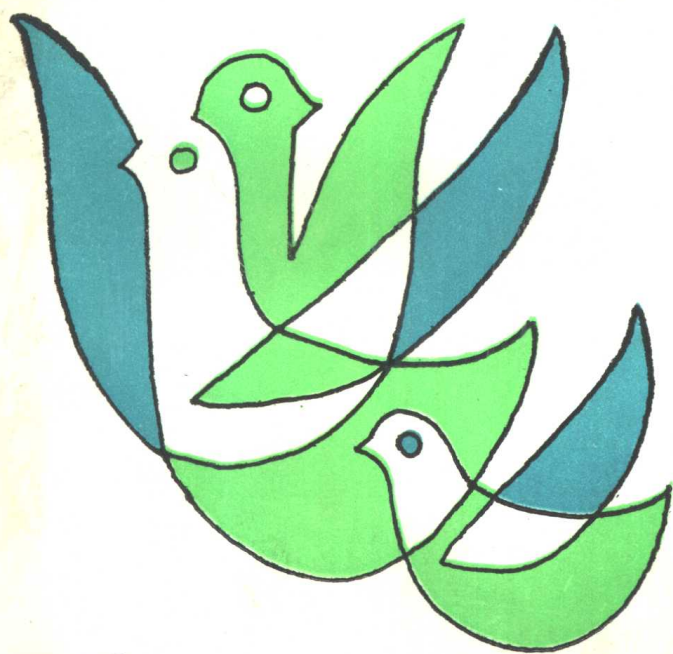


汤炳根 汤安莎 著

形象逻辑与文艺创作

戚克家
题



中航出版社

形象逻辑与文艺创作

臧克家 题



汤炳根 汤安莎

学苑出版社

(京)新登字181号

内 容 简 介

《形象逻辑与文艺创作》是研究形象思维的态式结构及其规律，是为人们进行形象思维提供思维的途径、步骤、方法和规律的。全书分九章：第一章为导论；第二章至第九章为形象逻辑本论，其中二至八章为形象思维的态式结构——原形、意象、推演和诸态式；第九章为进行形象思维应遵循的规律。全书从大量的文艺资料和文艺实践中总结了形象思维的态式结构及其规律，为形象思维的科学化、程式化做了一次尝试。这是一种发凡起例的工作，对思维科学的发展、形象思维能力的培养和文艺创作、文艺欣赏都有启迪的作用。本书适合各行各业具有大中专文化程度的广大青年阅读，也可作高等院校、职工高校一本适用的参考教材。

形象逻辑与文艺创作

汤炳根 汤安莎 著

责任编辑：郝 芬

*

宇航出版社出版发行

各地新华书店经销

海丰印刷厂印刷

*

开本：850×1168 1/32 印张：7.5 字数：190千字

1994年12月第1版第1次印刷 印数：1~5000册

ISBN 7-80034-739-7/B·005定价：7.50元

序

李保初

文艺创作,无疑是一种最具创造性、复杂性、高雅性的精神活动。它就象一个光彩夺目的多棱体,人们可以从各个方面加以观照、考察和研究。只有从不同领域、不同学科、不同途径进行分别而又系统的研究,庶几可能揭开她的面纱,把握到一些内在的规律。过去我们只从认识论这一方面给以探究,至多也只涉及历史学、社会学,所以对文艺创作本质性的认识是极其有限的。新时期以来,引进了西方的一些新的学科、新的方法,开始从系统学、心理学、创造学、美学、信息学、思维学等角度对这个“多棱体”进行开拓性的探讨,并取得了许多可喜的成果。其中尤以文艺创作的心理学收获更大,突破性的成就更多。如《文艺心理学论稿》(金开诚著)、《文艺创作与审美心理》(童庆炳著)、《俄国作家创作心理研究》(程正民著)、《创造心理学》(周昌忠编译)等。应该与文艺创作心理学携手并进的文艺创作思维学,却未能取得令人满意的拓展和深入,也许我近年来关注不多,至今尚未见到这方面的有分量的专著(陶伯华等的《灵感学引论》属于这一类的新作)。其中一个重要原因是形象思维没有大的突破。我们对抽象思维有很深入的研究,认识到人类是如何运用概念进行判断和推理的。而形象思维呢?则把它排除在逻辑思维之外,这就等于说形象思维无法从理性上来揭示其规律。所以我们难以找到很系统地形象思维与文艺创作关系的论文,却未曾见到试图从形象思维学来论述文艺创作奥秘的建构新学科的论著。

正是在这种文艺创作研究的背景和态势下,汤炳根、汤安莎同志积十余年的研究心得而撰写的《形象逻辑与文艺创作》,给我们

耳目一新之感。它系统而全面地探讨了形象思维的态式结构及其规律,为文艺创作主体指出了思维的途径、步骤和方法。目前尚不能断言本书作者已经圆满地完成了自己提出的任务,他们所构筑的体系都很科学而且完备,书中的论述都能为专家们所认同,但是,至少它突破了以往的认识领域和思维模式,给后来者提供了可以“椎轮”的“大辂”,做了筚路蓝缕的“开启”性工作。

我认为本书的价值体现在以下三方面:首先是对思维学的贡献。两位作者从整个思维学的高度,力排陈见,另辟新说,高屋建瓴而又有理有据地提出了形象思维逻辑学的系统观点。作者认为:“既然认识主体用形象来进行思维;而且这种思维在社会生活中普遍地被运用,不管是科学家还是文学家,建筑师还是园艺师,木匠还是裁缝,都不能离开形象思维,说这种思维没有逻辑规律可循,那是不合实际的。有人说形象思维要是有逻辑的话,也只是生活的逻辑、历史的逻辑和感情的逻辑。我们也认为这确实是形象思维的逻辑,但是只不过是形象思维‘内容’的逻辑。这里讲的‘逻辑’二字是规律的意思,而不是研究形象思维的态式结体及其规律的逻辑。我们所研究的是比较切合形象思维态式结体及其规律的规律。这个规律不能套用抽象思维的同一律、排中律和矛盾律,而是形象思维本身的规律,即完美律、融合律和理想律。”(见第九章“形象思维逻辑的规律”)我虽不是研究思维学的,但我认为作者的以上观点,是立论新颖而正确的。我除了对作者的理论勇气表示钦佩之外,还对这个观点表示认同。其次,作为一本有分量的专著,只宣布一个总观点,当然是不够的。作者在提出形象思维逻辑总体看法的同时,还提出了一系列相应的术语,并对规律进行了独到的阐释。如:与抽象思维逻辑的概念、判断、推理相对应,提出了形象思维的态式结构——原形、意象,态式和推演,这就使思维的规律清晰地呈现出来了,使人们对形象思维逻辑的认识具体化了。又如:与抽象思维应遵循的同一律、排中律和矛盾律相对应,提出了形象思维应遵循的完美律、融合律和理想律,这都是很有开拓精

神的,使本书具有了实实在在的价值。再次,就象书名所标示的“形象逻辑与文艺创作”一样,本书作者不是专门研究和论述形象思维学,而是用形象思维学的新的认识成果作为武器,力图较科学、较圆满地解释文艺创作中的认识问题。也就是说,作者给自己出了一个难题,既要研究一般形象思维逻辑,又要探索文艺创作认识规律。因此,作者从第五章到第八章列举了造型艺术、表现艺术、语言艺术、综合艺术,具体阐明了它们各自的形象态式和思维特征。这样一个设想和安排,这样一个间架结构,无疑重点是落在文艺创作上。它所涉及的领域,所拓展的学术空间,有利于后来者进一步探究,也有利于教学人员进一步发挥。

不揣冒昧,我认为本书还有明显的不足,作者想实现的和已实现的、所提出的和已解决的、需要论证的和业已阐明的,其间还有一定距离。理论思维的创意和学术的新奉献主要集中在前四章和最后第九章,也就是论述形象思维逻辑的部分,中间大部分论述形象态式知识的包容量相当大,没有处处扣紧文艺创作的形象思维逻辑来论述。虽然后面加了一节,但总显得不够有机。当然要将这两者结合起来解决,其难度是相当大的,但本书的这种处理是回避了问题,这就给读者的认识和理解带来了困难。

以上是我作为读者的一孔之见,未见有当。

汤炳根同志是我的师长辈,又是同乡和朋友。他四十年前,毕业于清华大学中文系,后来风风雨雨,工作多变,经历了不少磨难。新时期以来,从在大学编学报到当教务长到任中文系主任,始终坚持着讲授逻辑学、古典文学、写作等,无论行政工作和教学任务多么繁忙,都从未放下过学术研究。现在离休了,倒成全了他的宿愿。除将出版这本《形象逻辑与文艺创作》之外,还有四本专著和创作也将问世。这位年届七旬的老同志,正在黄昏颂中迎来了科研的金秋时节。我由衷地感到欣喜并表示祝贺。他这种老骥伏枥的精神和顽强执着的事业心也给我很大的激励。

汤炳根同志拿来这本书的校样嘱我作序的时候,我觉得很难

从命。因为无论从身份、从经历，还是从学识上说，均不适宜为他的著作写序，但老汤说：“你帮我读一遍，把优点、缺点如实的说出来。”这时，我有些迟疑了，他既不是要用我的序去“包装”什么，也不是借我的笔去达他的意，而是很诚恳地将我当着第一个读者，希望听到坦诚的声音。正如古人说：“嚶嚶其鸣，求其友声。”这样一来，我理解了他的意图，也解除了自己的顾虑，于是才直率地写出了以上这些话。实在不能算堂而皇之的序，而是一篇拉拉杂杂的读后感。好在老汤的书有自身的价值，我的这篇短文虽不能为它增色，但也不会影响它的意义。——当然，这并非拒绝作者和读者对我批评的遁词，这是无需特意说明的。

1993年12月
于北京师范大学

目 录

序	李保初 (1)
---------	---------

第一章 形象思维逻辑研究导论

第一节 文艺产生于社会实践	(1)
一、文艺实践遵循着社会实践的步伐	(1)
二、文艺的特殊任务来源于社会实践的分工	(3)
第二节 文艺家必须掌握和运用形象思维以及创作必备的条件	(7)
一、文艺创作要正确理解形象思维及其运用	(7)
二、文艺创作主体必备的条件	(11)
第三节 形象思维逻辑	(12)
一、从思维科学的现状说起	(12)
二、形象思维的态式结构(或结体)及其规律	(13)
三、举例说明形象思维逻辑	(16)
第四节 形象思维逻辑的历史渊源和现实意义	(18)
一、形象思维逻辑的历史渊源	(18)
二、形象思维逻辑的现实意义	(21)

第二章 原形(原始形象)

第一节 原形的含义	(25)
第二节 形象的种类	(28)
一、宏观形象与微观形象	(29)
二、静态形象与动态形象	(31)
三、感觉形象与意识形象	(31)
四、天然形象与人为形象	(32)
五、时间形象与空间形象	(32)
六、单一形象与综合形象	(33)
七、实形象与虚形象	(34)
八、形象的缩小与夸大	(35)

第三节 形象间的关系	(35)
一、共存关系	(36)
二、生存关系(生理、生活、社会关系)	(36)
第四节 形象与美	(38)
一、美是自然形象与社会形象的灵魂	(38)
二、按照美的规律塑造艺术形象	(41)
三、形象逻辑是为塑造形象贯彻美的规律提供思维模式结构及其规律的	(42)
第五节 形象的观察与描述	(46)
一、观察	(46)
二、描述	(48)

第三章 意 象

第一节 意象的含义	(52)
第二节 意象来自原形类象的分解与综合	(54)
一、分解在于扬弃,综合重在撷取	(54)
二、一切文艺意象都来自原形类象的分析与综合	(56)
第三节 形象思维判断	(57)
一、形象思维判断的含义及种类	(57)
二、形象思维判断与抽象思维判断的异同	(62)
第四节 意象深化的要求与方法	(63)
一、意象深化的要求	(64)
二、意象深化的方法	(65)

第四章 推 演

第一节 推演的含义	(74)
第二节 推演的要求	(74)
一、推演的起始点	(79)
二、推演的拓展	(80)
三、推演以塑造典型为中心	(82)
第三节 推演的种类及其特征	(86)
一、再造性推演及其特征	(87)

二、臆造性推演及其特征	(89)
三、创造性推演及其特征	(90)
第四节 推演的翅膀——联想与拓想	(93)
一、联想的含义、种类及其作用	(93)
(一) 联想的含义	(39)
(二) 各种联想的作用	(94)
二、拓想的含义及其作用	(97)
(一) 拓想的含义	(97)
(二) 拓想的两种作用	(98)
第五节 推演的组织结构(或结体)	(99)
一、组织结构的含义	(99)
二、结构的种类	(100)
(一) 一个内容一个形式	(100)
(二) 形式相同, 内容各异	(100)
(三) 形式的多样统一与对立统一	(101)
第六节 推演的风格	(103)
一、风格的含义	(103)
二、推演的方式相同而风格不同	(104)
(一) 现实主义手法的不同风格	(104)
(二) 浪漫主义手法的不同风格	(106)
(三) 现实主义浪漫主义相结合的手法的不同风格	(107)

第五章 形象态式(一)

——造型艺术

总论形象态式与分类	(109)
一、形象态式的含义	(109)
二、态式的种类与划分标准	(111)
第一节 造型艺术总论	(113)
一、造型艺术的含义与特点	(113)
二、造型艺术的种类	(114)
第二节 雕塑	(115)
一、雕塑的态式特点与种类	(115)

二、雕塑的规则	(116)
第三节 绘画	(117)
一、绘画的态式特点与种类	(117)
三、绘画的要求	(118)
第四节 书法	(119)
一、书法的态式特点与种类	(119)
二、书法书写的要求	(122)
第五节 建筑	(123)
一、建筑的态式特点与种类	(123)
二、建筑设计与施工的要求	(124)

第六章 形象态式(二)

——表现艺术

第一节 音乐形象	(125)
一、音乐形象态势特点及种类	(125)
二、音乐创作、表演操作的要求	(130)
第二节 舞蹈形象	(130)
一、舞蹈态势特点及种类	(130)
二、舞蹈编导、演出的要求	(130)
第三节 杂技形象	(133)
一、杂技的态势特点与种类	(133)
二、杂技编导与表演要求	(135)

第七章 形象态式(三)

——语言艺术

第一节 语言艺术总论	(137)
一、语言态式含义与特点	(137)
二、语言态式的种类	(140)
第二节 诗	(141)
一、近体诗的态式特点与种类	(141)
二、近体诗的创作规则并举例说明	(143)

(一) 五绝 (二) 七绝 (三) 五律

(四) 七律 (五) 排律 (六) 古风
(七) 新诗

第三节 词	(154)
一、词的态式特点与种类	(154)
二、词牌与按谱填词	(155)
(一) 词牌的由来	(155)
(二) 按谱填词	(156)
第四节 曲	(158)
一、曲的态式特点与种类	(158)
二、散曲的创作规则	(158)
三、散曲的种类	(160)
(一) 小令	(160)
(二) 套数	(162)
第五节 小说	(163)
一、小说的态式特点与种类	(163)
二、小说的创作要求	(165)
(甲) 长篇:《红楼梦》	(165)
(一) 由社会生活的真实提炼艺形的建构	(165)
(二) 在社会生活原型人物的基础上,塑造艺型(即 典型人物)	(166)
(乙) 中篇,阿Q的典型性	(169)
第六节 散文	(172)
一、散文的态式特点与种类	(172)
二、散文的创作要求	(172)

第八章 形象态式(四)
——综合艺术

综合艺术总论	(176)
第一节 话剧	(176)
一、话剧的态式特点与种类	(176)
二、话剧编导、演出的要求	(179)
第二节 中国戏曲	(180)

074437

一、戏曲的态式特点与种类	(180)
二、戏曲编导、演出的要求	(183)
第三节 影视(电影与电视)	(184)
一、影视的态式特点与种类	(184)
二、影视编导、排演、拍摄的要求	(187)

第九章 形象思维逻辑规律

概说	(188)	
第一节 完美律	(190)	
第二节 融合律	(192)	
第三节 理想律	(194)	
附一、韵目新旧对照表	(198)	
附二、词谱十九种、例词(态式)及其创作规则	(199)	
(一)十六字令	(二)忆江南	(三)如梦令
(四)长相思	(五)浣溪纱	(六)卜算子
(七)减字木兰花	(八)忆秦娥	(九)西江月
(十)浪淘沙	(十一)蝶恋花	(十二)虞美人
(十三)破阵子	(十四)江城子	(十五)渔家傲
(十六)满江红	(十七)水调歌头	(十八)念奴娇
(十九)沁园春		
附三、曲谱三十种, 例曲及其规则	(208)	
(一) 正宫	(208)	
(二) 中吕	(210)	
(三) 双调	(214)	
(四) 南吕	(216)	
(五) 越调	(216)	
(六) 般涉调	(217)	
参考书目	(219)	
后记	(220)	

第一章 形象思维逻辑研究导论

第一节 文艺产生于社会实践

用形象进行思维的文学艺术产生于社会实践。文学艺术实践的自身又形成形象思维逻辑。这节谈社会实践和实践历史是怎样产生文学艺术的。后面再谈形象思维逻辑的形成。

一、文艺实践遵循着社会实践的步伐

“人的感性活动”就是“实践”。马克思说：“对事物、现实、感性”不能“只是从客体的直观的形式去理解”。而应当“把它当作人的感性活动，当作实践去理解”（《马克思恩格斯选集》第一卷16页）人与自然界原本是浑然一体的，正是由于以生产劳动为主要表现形式的实践活动，才使人从与周围环境的原本统一中分化出来，成为事物、现实的主体；而周围环境、事物、现实则相应成了客体。因此实践既是主体与客体分解的场所，也是主观与客观统一的途径。“生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体”。“不仅是客体方面，而且是主体方面，都是生产所产生的”。“在生产中，人客体化，在人中，物主体化”。（《马克思选集》第二卷91—92页）作为反映社会实践的文艺创作自然要再现和表现这个实践，反映实践主体对客体的征服和主体本质属性的客体化，使客体按主体人的标准化发展。所谓美感的移情、移识与文艺的比兴的缘物抒情与物我一体的作品，就是循着这个关系诞生的。

实践使人的认识由感觉向思维，由感性向理性转化，是在反复进行中经历一个质的飞跃实现的。因此，实践就成了人对客观世界认识的分解与综合的阵地。人的各种感觉与感知紧密结合反映

客观事物、现实的表象,提供理性认识的丰富的感性材料。表象只是反映事物、现实的现象和外部联系,尚未达到事物、现实的本质和内部联系,它只是理性认识的基础。由表象进入理性认识,仍在反复实践的基础上,依靠认识主体的去粗取精、去伪存真、由表及里,由此及彼,能动地反复分析、比较,把握事物、现实的本质和内部联系。任何事物、现实的本质与内部联系总是通过它的特征表现出来,通过分析比较,抓住其特征,也就抓住其本质和内部联系。这时,正在这时,形象思维与抽象思维的分水岭就出现了。形象思维始终牢牢地抓住反映事物现实的特征与各种联系的纽结不放,对类象进行浓缩、存优、作具象的化合形成意象。然后进行审美判断和推演(想象、联想和幻想),其特点具有具体性和典型性;抽象思维则扬弃所有类的具象形象,抽象出事物、现实的本质属性,形成概念,然后进行判断和推理,其特点具有抽象性和普遍性。

实践这一人的感性活动,特别是决定社会发展的生产实践,细加分析,主体有三个要素:(一)情感的动向——情感是实践主体对生产的态度。这是由实践主体的生理需要、社会需要所决定。因此情感支配着、制约着实践主体对生产的作用和感受;(二)具有一定体力和技能的肢体动作——这是实践主体对生产的物质性活动;(三)知觉——这是实践主体对环境、生产对象的感知,是对生产时所采用的手段,和生产行进中状况及成果的感知,并赖以调节对生产的物质性活动。在这三个要素中,使感性活动最终成为真正的、现实的、生产的实践活动的是第二个要素。但也不能缺少相应的情感和知觉。否则任何合乎目的生产的肢体动作都是不可能的。

这样,在实践领域中主体的感性活动,可以概括为两方面:一方面是真正的实际行动;另一方面是实践中的认识活动。肢体动作属于前一方面,知觉属于后一方面。情感则是沟通双方,兼有两重意义:在与肢体动作的相互作用上,情感有行动的意义;在与知觉的相互作用上,情感又有认识的意义。

作为以形象思维反映社会实践的文艺,大多是提供情感促进

实践主体的感性活动;文艺作用于社会历史实践活动,主要是通过情感的环节,而不是直接的。即通过情感对实践活动的制约而间接作用于行动,这就是文艺的可以起到推动社会历史前进和伦理教育的作用。所以文艺本身要求在情感与知觉的相互联系上来发展其自身。这是文艺的认识作用,也正是审美本质的所在。

知觉与情感都包含有理性认识的成果,虽然包含的方式和程度各不相同。知觉不同于简单感觉,它对客观对象的认识较完整,对事物的理解较深入。“感觉到了的东西,我们不能立刻理解它,只有理解了的东西,才能深刻地感觉它”(《毛泽东选集》第一卷263页)。知觉就是在实践中不断反复和充实了的完整感觉。往往分解具象表象的类象,推演出新形象,是在知觉的基础上进行的。

情感不同于动物性的情绪,它基于知觉对社会需要的认识,对事物、现实是否利于或不利于社会需要的认识,对事物、现实内在属性和社会功利价值的认识,情感也是在反复实践中对这种社会价值的心理反应和生理活动的自然流露。因此,社会实践必须兼备知觉与情感,彼此结合,方能产生应有的效果。对个别对象有知觉而不伴有相应的情感态度,生活中有时会出现,但这意味着认识还处在较浅较低的阶段,对世界的把握还是零星的、表面的,没有深入到事物的社会本质,只是初步的理性认识。只有当知觉唤起情感,与情感交相共鸣的时候,知觉本身才丰富饱满起来,才能达到高效率的实践活动,完成实践的全过程,审美认识也就达到满足。情感既是由某些客观对象所引起的,同时也是对现实生活实践的精神把握,情感的复现,也必然伴随着对那些对象知觉的复现。所以情感与知觉是互相对应,相辅相成的。只有这样,文艺才有丰富的源泉,才产生在可靠的基础上。

二、文学艺术的特殊任务来源于社会实践的分工

马克思说:“整个所谓世界历史不过是人通过人的劳动而诞生的过程,是自然界对人说来的生成过程”(《马克思恩格斯选集》第一卷16页)。原始社会文学艺术与技术应用文是同源的,由于社会实践不断

的发展,才各自分流承担各自的任务。

初民是集体劳动的,举重、拉纤、打夯、狩猎都需协作,当时指挥的号子就是诗歌,被鲁迅视为“杭育杭育”派的诗歌,自然也是号令。如“今夫举大木者前呼‘邪许’(yāhu),后亦应之,此举重劝力之歌也”。(《淮南子·道应训》)这既是歌声,也是号子(号令),只有这号子的带领,才能统一大家的动作,把分散的力量集中起来,抬起或运走一根大而重的木头。这种号子是带有指令性的。必须在“邪许”之后的一瞬间共同使力。抬起木头,迈开双脚,移动步子,接二连三地呼“邪许”,才能步步前进,完成运输木头的任务。谁不使劲,或谁的动作不协调,便会受到指挥人的白眼的。这种号子就是命令,协作得好,劳动也就是一种乐事,号子就成了歌声。再如“虎耽耽,其欲逐逐”~《易·颐六四》“女承筐,无实;士刲羊,无血。”都可以说是劳动时的应用文也可以说是劳动里的歌声。

昔葛天氏之乐,三人操牛尾、投足以歌八阙:一曰载民,
二曰玄鸟,三曰遂草木,四曰奋五谷,五曰敬天常,六曰达
常功,七曰依地利,八曰总禽兽之极。(《吕氏春秋·古乐》)

这段文字把上古人民操演“葛天氏之乐”的情况记载得详尽而扼要,条理分明。“操牛尾”是写歌舞时手执牛尾做道具,“投足”是脚踏着拍子舞蹈,伴着音乐而歌八阙。这八阙则是歌舞的内容,“一曰、二曰……”那就是场次的专名了。它把葛天氏奏的音乐,跳的舞蹈,歌唱的八阙,做了具体说明。而且把三者怎样应用的,怎样合在一起的,也做了说明。由此看来,应用文跟原始诗歌、舞蹈、音乐是同源于劳动的,都是生产劳动的需要和再现,只是到后来才“分流”的。不过这种“分流”要在文字产生之后经历相当长的历史时期才能形成。

前面已经分析社会实践的生产有三个要素:一是劳动者作用于劳动对象的体力;二是劳动者对劳动对象认识的脑力;三是调整体力征服劳动对象与脑力认识劳动对象之间的情志。这第一、