



荔园论学集

文艺学与比较文学卷

深圳大学文学院 编



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

深圳大学建校30周年（1983—2013）文学院学术文选



荔园论学集

文艺学与比较文学卷

深圳大学文学院 编



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

荔园论学集·文艺学与比较文学卷/深圳大学文学院编. —北京:北京大学出版社, 2013. 7

ISBN 978 - 7 - 301 - 22730 - 5

I. ①荔… II. ①深… III. ①社会科学 - 文集 ②文艺学 - 文集 ③比较文学 - 文集 IV. ①C53 ②I - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 140679 号

书 名: 荔园论学集·文艺学与比较文学卷

著作责任者: 深圳大学文学院 编

责任编辑: 魏冬峰

标准书号: ISBN 978 - 7 - 301 - 22730 - 5/I · 2647

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn>

新浪微博: @北京大学出版社

电子信箱: weidf02@sina.com

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750673

出版部 62754962

印 刷 者: 北京大学印刷厂

经 销 者: 新华书店

965 毫米 × 1300 毫米 16 开本 18 印张 245 千字

2013 年 7 月第 1 版 2013 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 39.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010 - 62752024 电子信箱:fd@pup.pku.edu.cn

目 录

艺术:按美的规律创造	胡经之 (1)
五四新文学的文化渊源与学理反思	庄锡华 (18)
自由与文学	
——萨特文学理论刍议	李 克 (33)
海德格尔后期文艺思想的形而上学遗痕	王晓华 (54)
比兴思维与原始思维	李 健 (68)
美国移民文化问题的研究	陈 文 (97)
走向跨地域的“中国现代诗学”	
——海外华人批评家的启示	李凤亮 (116)
论马克思历史辩证法中的感性向度	陈海静 (126)
“抒情美学”:现代形态与中国经验	沈一帆 (136)
《文心雕龙》与中印文化交流	郁龙余 (148)
俄罗斯文学对中国文化的深层影响	吴俊忠 (159)
从略萨看拉美作家与本土文化的疏离	周明燕 (175)
流散研究:理论方法三题议	钱超英 (186)
现代诗歌结构分析	何志平 (202)
全球化时代少数族裔的文化超越性	
——论美国华裔作家汤亭亭《女勇士》的	
他者意识与世界主义	江玉琴 (216)
Self-contradiction of the Underground Man	柴 婕 (231)

中国视野下的圣经宇宙起源论

——跨文本阅读的想象与实践 林 艳(251)

20 世纪印度短篇英语小说探微 杨晓霞(262)

由边缘到中心的变迁

——从百年诺贝尔文学奖看流散文学 张 霁(275)

艺术：按美的规律创造

胡经之

文学艺术，应该是美的创造，需按美的规律进行。但我们常见到的，却往往不是。平庸随处可见，丑陋也屡见不鲜。“应然”和“本然”，在实践中时常对立。不按照美的规律进行的所谓“创作”，比比皆是，艺术垃圾日益增多，这本不足奇。那么，当文学艺术正在日益走向商品化的时代，还要来奢谈美的规律，岂非多此一举，不合时宜？不，正是在交换价值规律的作用范围日显广泛之时，文学艺术就更不应迷失自己的创造本性，更不能违背美的规律。只有按照美的规律的创造，才会出现艺术精品。

—

文学艺术，作为一种社会现象，本身就是由多维度、多因素、多方面构成的复杂存在。

对文学艺术的认识，可以从不同角度、用不同的方法来进行。在不同的历史条件下，突出的重心也并不一样。

我们很早就认识到，文学艺术是思想教育的工具。我们常说，文学艺术是思想性和艺术性结合的产物，但思想性处在首位，乃第一位，而艺术性只是手段，为的是更好地突出思想性。“言之不文，行而不远。”这种认识，反映了文学艺术的实际；在历史发展长河中，各种意识形态曾综合在一起，审美文学和道德文章并不区分；审美和实用也不

分离,实用艺术和美的艺术结合在一起。因此,在这样的文学艺术中,功利价值(政治、道德)和审美价值密不可分,实用价值和审美价值结为一体。这种功能价值(功利或实用)和审美价值结合在一起的文学艺术,今后也不会消失。对这些文学艺术来说,思想性第一,艺术性第二,或者,实用性第一,艺术性第二,应该是普遍规律。

但是,当文学艺术从其他意识形态中分离出来,成为一种独立的、特殊的意识形态的时候,我们对文学艺术的认识就不能那样简单和单纯了。

作为一种独立的、特殊的意识形态(审美意识形态),文学艺术中的艺术性,是否仅仅只是技巧、手法的总和?是否也和内容有关?文学艺术的内容是否只归结为思想性?人们从那些再现性艺术作品中发现,我们常说的思想,是要转化为形象的,思想就寄寓在生动的人物、情节、场面等形象之中。这些形象是否真实再现了生活本身,是文学艺术能否成功的关键。于是,真实性又曾被看成了文学艺术创造的中心。

但是,文学艺术是否就是生活的再现?特别是那些主要表现人的心灵的文学艺术,都能归结为生活的再现吗?何况,那些再现,都要经过作家、艺术家的心灵。人的内心生活,思想、感情、想象、意愿、理想,等等,都能在文学艺术中得到表现。因此,文学艺术的创造,又被看成自我表现,是作家、艺术家的主体性的张扬。

那么,文学艺术是否只是主体的自我表现?从反映论的角度说,人的精神活动都是存在的反映。文学艺术这一意识形态,是否也是对社会存在的一种创造性的反映?这也恐难否定。恩格斯说得好:“推动人去从事活动的一切,都要通过人的头脑,甚至吃喝也是由于通过头脑感觉到饥渴引起的,并且是由于同样通过感觉到饱足而停止。外部世界对人的影响表现在人的头脑中,反映在人的头脑中,成为感觉、思想、动机、意志,总之成为‘理想的意图’,并且通过这种形态变成‘理想的力量’。”^①人类的反映活动,是主客体相互作用的产物。只有

^① 《马克思恩格斯全集》第4卷,北京:人民出版社,1979年,第228页。

当主体和客体处在相互作用的对象性关系中,才有反映的发生。正如皮亚杰所说:“认识既不是起因于一个有自我意识的主体,也不是起因于业已形成的(从主体的角度来看)、会把自己烙印在主体之上的客体;认识起因于主客体之间的相互作用,这些作用发生在主体和客体之间的中途,因而既包括主体又包含客体。”^①文学艺术既是再现又是表现,既反映了客体,又反映了主体,也反映了主体和客体的关系,不过重心不同而已。再现着重反映的是主客体关系中的客体,而表现则着重反映了主客观关系中的主体。文学艺术中的再现和表现紧密结合在一起,浑然一体,反映了主体和客体的相互关系。

其实,人类的精神活动,有两类最基本的活动,一是认识活动,一是意向活动。文学艺术对社会存在的反映,就是认识活动和意向活动的相互渗透、作用的动态过程。在这过程中客体不断被内化,主体不断向外化,因而,反映出了人的生活的活生生的状态和过程。如果我们不是把反映过程仅仅归结为认识过程,而是也包含了意向过程(情感、意志、理想等参与其中),那么,我们又回到了一个古老而朴素的真理:文学艺术是生活的反映。但我们依据的是实践论基础上的能动反映论。这里的“反映”,已是由审美理想、审美观念参与其中的审美反映。而那“生活”,也有了更具体的阐释。正如马克思所说:“意识在任何时候,都只能是被意识到了的存在,而人们的存在就是他的实际生活过程。”^②这实际生活过程,按照中国最朴素的说法其实就是人生。人生,就是人的生命活动过程及其结果,有着丰富的内涵,它“包括了一个广阔范围的多样性活动和对世界的实际关系”^③。

在人生的各种各样活动中,在人对世界的实际关系中,实践活动及实践关系,是一切活动和关系的基础。在此基础上,人类又产生和发展了一种特殊的活动:审美活动;形成和发展了与世界的一种独特关系:审美关系。人类之所以会产生审美活动,正是为了生活得更美

① 皮亚杰:《发生认识论原理》,王宪钊等译,北京:商务印书馆,1981年,第21页。

② 《马克思恩格斯选集》第1卷,北京:人民出版社,1972年,第30页。

③ 《马克思恩格斯全集》第3卷,北京:人民出版社,1979年,第296页。

好,和周围环境建立起动态平衡的和谐关系。

人生的活动是多种多样的,生产活动、交往活动、政治活动、道德活动、文化活动,等等,可以概括为二大类型:人与人的相互活动以及人与物的相互作用,或者说,主体间的活动和主客体的相互活动。人类的审美活动,产生于各种实践活动的基础上,当然和这些实践活动紧密相连。人和世界的实践关系也是多种多样的,人和人、人与物的相互关系,都可能发展为审美关系。因此,人类的审美活动、审美关系并不只是限于狭隘的范围,而和广阔的实践活动、实践关系相联系。

然而,文学艺术不只是一种审美反映,而且还是一种审美创造。文学艺术的创造并不仅是一般审美活动,而且还是一种包含了审美反映的实践活动,可以概而言之创美活动。

以往,我们只注意到了文学艺术对生活的审美反映乃是在实践基础上产生的,而不大在意文学艺术的创造本身就是一种实践活动。文学艺术的创造,不只是人的内部心灵活动,而且还是外部物质活动,是内部和外部两种活动的交互作用的结果。

不过,这是一种特殊形态的实践活动,马克思把它称做艺术生产。这是一种联结着物质生产和精神生产的特殊生产,自成系列。实用艺术、建筑艺术等紧连着物质生产;语言艺术被称做自由艺术,则紧连着哲学、道德、科学等精神生产。综合了语言和其他表演的戏剧、电影等的艺术,更是融合了物质生产和精神生产的许多因素,处在艺术生产系列的中心地带。

文学艺术的创造,不是复制现实世界,而是以艺术符号建构一个与现实世界不同的艺术世界。这是人的内部心灵活动和人的外部物质活动共同创造出来的有机整体,不能仅仅归结为其中的一个或几个因素。当代文艺学、美学对这一有机体的各个侧面曾作过分析、解剖,或把文学艺术说成是一种幻象,一种感情,一种想象,一种直觉,或把文学艺术说成是一种言说,一种符号,一种编码,一种程式,或把文学艺术说成是一种模拟,一种器物,一种虚构,一种假定,都只是抓住了这个有机整体的某些方面、因素,而不是整体的把握。其实,文学艺术

这一有机体包含了这些方面、因素,但不能仅归结于此。整体大于局部之和。文学艺术创造的本性应该而且能够按照美的规律来进行,这是人类本性的发展使然。人一要生存,二要发展,三要完善,成为完整的人,全面发展的人。人不满足于现实,而欲超越现实,要使生活更加符合理想,因而要改造对象世界,创造出更加美好的世界。文学艺术的创造,虚构出一个艺术世界,乃是创造者这个主体和对象世界这个客体之间关系的自我调节,使个体和环境之间的关系达到新的动态平衡。因此,文学艺术,应是人类为了使人类生活更加美好而创造出来的一种审美模型。但是否能达到这一目的,却决定于创造者能否按照审美的规律来进行。

并不只是文学艺术的创造,而且人类的其他实践活动,也需要按照美的规律来进行。动物也生产,蜜蜂、海狸、蚂蚁也会为自己营造住所、巢穴。但动物只会生产它自己直接需要的东西,只能依照本能来活动,只是一代一代地复制既有的东西,不可能创造,更不可能按美的规律来创造。马克思说得好:“动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来建造,而人却懂得按照任何一个种的尺度来进行生产,并且懂得怎样处处都把内在的尺度运用到对象上去;因此,人也按照美的规律来建造。”^①这最后一句,美学老人朱光潜把它翻译成:“人还按照美的规律来创造”,也有人把“建造”两字译成“塑造”或“造型”的。我看,“创造”囊括了建造、塑造、造型等的意思。

人类能超越动物所属那个物种的尺度,不仅懂得按照任何一个种的尺度来生产,因而能不断生产出新的客体;同时又能按照主体的内在尺度去生产客体,所以能使生产出的客体符合主体的需要。但符合主体需要的新客体,不一定必然是美的。人类还要按照美的规律来生产,生产出来的新客体,不仅要符合主体的实用需要,而且还要符合主体的审美需要。只是,在一般物质生产领域,虽然也要按照美的规律来生产,但创造审美价值不是其主要目的,创造实用价值才是首要目

① 《马克思恩格斯全集》第42卷,北京:人民出版社,1979年,第97页。

的,审美价值从属于实用价值。就是在精神生产领域,经济学、政治学、哲学等的创造,尽管也要按照美的规律进行,但也不以创造审美价值为主要目的,审美价值从属于功利价值。

文学艺术的创造,不仅是揭示现实世界中的审美价值的反映活动,而且是创造一种新的审美价值的实践活动。这是按照美的规律综合两种创造活动为一体的特殊的创造活动。它不仅需要通过意象经营,把作家、艺术家在人生实践中获得的审美感受、审美体验,按照美的规律组织起来,营构一个意象世界;而且,它还需要通过意匠经营,按照美的规律把物质材料加工改造,建构艺术符号,使意象世界符号化,从而,创造出融两者为一体的有机体,一个崭新的艺术形象世界。作家、艺术家不仅需有审美反映能力,而且还要有创美的实践能力,亦即构造形象的能力。“艺术家的这种构造形象的能力,不仅是一种认识性的想象力,而且还是一种实践性的感觉力,即实际完成作品的的能力。这两方面在真正的艺术家身上是结合在一起的。”^①

因此,文学艺术,理应按照美的规律来创造,应是一种创美活动。违背美的规律,不符合文学艺术的创造本性。

二

文学艺术的创造,首先需要构思。艺术生产若要成为美的创造,就必须按照美的规律,精心构思。

人在进行生产之前,就能作超前反映,在脑海里预先建构起主体所希望的未来结果的图像,然后才按照这个内心图像去运作。还以建造房屋为例,正如马克思所说:

最蹩足的建筑师,从一开始就比灵巧的蜜蜂高明的地方,是
在他用蜂蜡建筑蜂房以前,已经在自己的头脑中把它建成了。劳
动过程结束时得到的结果,在这个过程开始时已经在劳动者的表

^① 黑格尔:《美学》第1卷,朱光潜译,北京:商务印书馆,1979年,第363页。

象中存在着,即已经观念地存在着。^①

这个建筑师脑海中观念地存在着的未来结果的表象,不仅已经渗入了建筑师的思想,而且表现了建筑师的意向,想把房屋建成什么样。这个渗透了思想、感情的意向性表象,已是有意之象,按我国传统文化观念的理解,称之为意象,最为精当。

文学艺术的创造当然要比建造房屋的超前建构复杂得多,但构思的中心,也是建构意象,作意象经营。不过,这意象乃是审美活动的结果,其目的也在引发别人的审美活动,如康德所说,这是审美意象。

审美意象直接或间接来源于作家、艺术家对实际生活的审美体验,对人生价值的感悟。

在实际生活过程中,作家、艺术家面对一些对象,直接体验、感悟到了对象的美或丑、悲或喜、崇高或卑下,由直接感知的映象,经由审美经验的改造,意与象迅速结合,瞬即转化为审美意象。有些构思,甚至立即和物化结合起来。如有些雕塑的创造,常是从物质材料出发,审视那块玉石或竹根,可以塑造什么形象,脑海中立即浮现了那未来才能实际完成的意象。但更多的艺术构思,则并非直接面对生活对象而发,而是由回想起过去在生活中得来的表象,或由联想而引发的印象,在想象中把各种印象组织起来,经过作家、艺术家的审美经验的改造,意与象结合,构成审美意象。更为复杂的一些艺术构思,还把众多的意象,如人物意象、景物意象、事物意象、心灵意象等结合在一起,融为有机整体,建构为一个审美的意象世界。《红楼梦》就创造了一个错综复杂的意象体系。艺术构思,就是作家、艺术家将自己对人生的体验和感悟转化为审美意象,将意象不断审美化的过程。

艺术构思之所以要致力于意象经营,这不仅是因为,审美意象最有效地表现复杂而精微的审美体验、人生感悟,而且,审美意象还能超越对现实的直接反映,表现对未来的理想,创造出现实中不曾有过的幻想的意象世界。作家、艺术家不仅善于把审美体验、人生感悟转

^① 《马克思恩格斯全集》第23卷,北京:人民出版社,1979年,第202页。

化为审美意象,而且也善于把人生理想、情感意向转化为审美意象:“通过想象的活动产生纯美的理想,它基本是内在的意象,与理性对立,是自然美的变相,是按照既成客体自由创造的。”^①不管这是否是马克思的原话,但这番话确符合艺术创造的实际。在文学艺术的意象经营中,作家、艺术家把个人经历的直接经验和从社会中获得的间接经验连结起来,把当下经验和过去经验融为一体,把再现现实和表现理想结合在一起,经由审美化而融为审美意象。所以,高尔基称道文学艺术是组织经验的最经济、最有效的方法。康德之外,克罗齐、萨特、朗格等都高度关注意象的研究。以探索创造活动的秘密而著称的美国心理学家阿瑞提,在研究了包括文学艺术在内的创造活动之后,甚至把意象看做是人的创造力的第一因素,说它是“一种创新、是新的形成、是一种超越力量”^②。阿恩海姆则说:“真正的创造性思维活动都是通过‘意象’进行的。”^③

作家、艺术家的人生越丰富,视野越广阔,从生活中获得的体验和感悟越深切,那么,可以用来创造意象的材料当然越丰富多样。从最平淡的日常生活,一直到惊心动魄的伟大斗争,只要作家、艺术家有真切的体验和感悟,都可以成为意象经营的材料。但是否真正进入艺术构思之中,却要视作家、艺术家的创意而定。作家、艺术家要建构什么样的审美意象,要创造一个什么样的意象世界,这要决定于作家、艺术家的审美意向。生活中充满了真、善、美,也不时出现假、恶、丑;现实中既有崇高、悲剧、苦难,也有卑劣、喜剧、荒诞。作家、艺术家对生活作什么样的审美评价,持什么样的审美态度?是肯定真、善、美,鞭挞假、恶、丑?激发起来的是对真、善、美的审美快感,还是对假、恶、丑的审美反感?是把崇高、优美毁灭给人看以激起人的崇高感、悲剧感?还是把卑劣、丑恶撕破给人看以引发人的喜剧感?艺术构思,不仅要

① 汉斯·科赫:《马克思主义和美学》,佟景韩译,南宁:漓江出版社,1985年,第336页。

② 阿瑞提:《创造的秘密》,钱岗南译,沈阳:辽宁人民出版社,1987年,第62页。

③ 鲁道夫·阿恩海姆:《视觉思维》,滕守尧译,北京:光明日报出版社,1987年,第37页。

依作家、艺术家的审美意向来决定意象材料的取舍,而且也要依审美意向来把意象材料加工改造,重新组织,建构一个符合审美意向的完整的意象世界。作家、艺术家的审美意向,直接和审美理想、审美观念联系着。审美理想、观念处于审美心理结构的中心,对意象经营起制约作用。在意象建构时,正如恩格斯所说的巴尔扎克那样,同时就是在对生活作出“诗意的裁判”。

在艺术构思中,意与象如何结合为意象,乃是作家、艺术家要解决的最基始的矛盾。“象”是客体对象的映象,无论是直接感知的映象,回忆过去而来的表象,由联想而来的印象,尽管各自的清晰度不一样,但都要求符合客体对象,要按照客体的外在尺度来再现对象,要求真实。“意”则是作家、艺术家这个主体自身的意向。主体依照自己的意向来感知、改造客体的映象,把客体的外在尺度和主体的内在尺度统一起来,按照美的规律把意和象结合为审美意象。这个审美化了的意象,已不只是客体对象的复现,但又不完全脱离对象,处于“似”与“不似”之间,不只“形似”,更有“神似”。即使是那些以线条、色彩、声音等形式美见长的艺术(所谓的“抽象”艺术,以及书法艺术等),那些声、色、形在艺术家头脑中的映象,也都染上主观情意,因而具有“意味”。而那些较为复杂的文学艺术,其意象不仅有“意味”,而且更有深层的“意蕴”,因而韵味无穷。

艺术构思就是作家、艺术家将人生体验和感悟不断意象化,又不断审美化的过程。在意象化过程中,想象起着重大作用。但艺术的想象渗透着感情态度,作家、艺术家不仅要在想象中重新体验对象,而且要体验到自己的感情。要体验,就要“入乎其内”,设身处地,心随物化;画竹,就要与竹化;画马,就要物我同一;写花鸟,就要与花鸟共忧乐。但作家、艺术家不能只沉浸在对象中,还需要“出乎其外”,物随人化:理智审视,组织意象,按照主体的意向,使意象审美化,符合美的规律。既要入乎其内,又要出乎其外,这在表演艺术中表现得最为明显。演员演戏,必须深入体验角色,但又必须出乎其外,理智调控。正如意大利著名演员萨尔维尼所说,当他表演的时候,他过的是双重生活,一

方面要哭或者笑,但同时却又要解析他的眼泪和笑,使它们能最有力地作用于他想使之动心的那些人。作家在创作小说时,既要真实再现人物的性格、命运,又要体现自己的创作意向,要将两者完美地统一起来,必须精心地构思,以致像托尔斯泰这样的文学巨匠在塑造安娜的形象时,不得不改变原先的构想。

艺术构思需要思维。分析和综合,比较和概括,等等,人类的最基本的思维方法,在意象经营中都在运用。就艺术创造的总体过程来说,艺术思维是整体思维,概念思维也会不时参与(视需要而定)。但在艺术构思中,意象思维起决定作用。运用概念进行判断、推理,构筑概念、范畴的体系,这是科学论著的使命。科学思维从感性具体上升为知性抽象,再到思维具体,基本是概念的运动。艺术思维则从感性映象上升为意象,再到典型的塑造或意境的创造,主要是意象的运动,感情、思想等融合其中。因此,作家、艺术家和科学家的思维并不相同。俄国文艺批评家杜勃罗留波夫较早看到这两种不同思维的特点:作家对世界有着丰富的感受,但并不是把这种感受引向抽象。对于作家来说:“若是竭力把这种感受引到一种确定的逻辑组织里去,把它用抽象的公式表现出来,这却是徒劳无功的。”作家面对世界,“看到了某类事物的最初事实时,他就会惊异万分”,“他虽然还没有作过理论上的思考,能够解释这种事实;可是他却看见了,这里有一种值得注意的特别的东西,他就热心而好奇地注视着这个事实,把它摄取到自己的心灵中来。开头把它作为一个单独形象,加以孕育,后来就使它和其同类的事实与现象结合起来,而最后,终于创造了典型”。科学家则不同,“由于以前聚集在他的意识里、不知不觉地在他的意识里保存下来的个别现象丰富多彩,就使他能够一下子同它们组织一个普遍的概念。这样一来,这个新的事实,就立刻从生动的现实世界中,转移到抽象的理性领域里去了”。^①

作家、艺术家经过意象经营,按照创意,使意与象结合起来。把众

^① 《杜勃罗留波夫选集》第1卷,上海:上海文艺出版社,1962年,第273—274页。

多意象组织起来,创造出一个意象世界。这个意象世界按一定的结构方式组织而成,具有一定的意象结构,从而构成一个有机整体。文学艺术创造中的营构意象的结构方式,多种多样,丰富多彩,我们的文艺学、美学还在不断探索,可做的事还很多,有待更多人的关注。这种意象结构,乃是意象世界在内心形成的结构形式,相对于形之于外的外形式,它只是内形式,尚未最后完形。还有待于通过符号来外化。因此,艺术构思告一段落,但并未终结,在符号外化过程中还在深化和继续。这种意象化和符号化的过程,虽有先后,但相互交错,结合在一起,正如黑格尔所说:“按照艺术的概念,这两方面——心里的构思与作品的完成(或传达)是携手并进的。”^①

三

当文学艺术的创作还只是停留在构思阶段,还只是腹稿,不管它构思如何完美,那还仅仅只是稍微具体化了的创意,还不是创作。观念中的意象经营要转化为创作的实在,需要另一番工夫:意匠经营。

文学艺术创造中的意匠经营,仍离不开“意”,但更需要运用自己的身手随着“意”而自由灵活地运作起来。这种运作,不仅需要受创意的制约,而且也要受物质材料的制约,因而既要按照主体的内在尺度,又要按照对象的外在尺度来运作,按照美的规律,将两者完美统一起来。

作家,艺术家在生活着,在生活中审辨美、丑、悲、喜,体验或感受到生活的审美价值,获得审美享受。如果到此为止,也就算不了艺术创造。作家、艺术家之与众不同,不仅在于还要把生活中由审美而来的体验、感悟,经过意象经营加工改造,赋于内在形式,而且,还要运用一定的物质材料,创造出一种物质形式,使内在形式转化为外在形式。这种外在形式,乃是可以为人所感觉到的外在之美。只有不仅创造了

^① 黑格尔:《美学》第1卷,朱光潜译,北京:商务印书馆,1979年,第363页。

内在之美,又创造了外在之美,才能使这种美保存下来,不仅供自己个人审美,而且也可供别人审美。文学艺术的外在之美,就是鲁迅所说的“音美”或“形美”,而内在之美,就是“意美”。艺术之美,乃是这种外在之美和内在之美的统一:系统质。

要创造外在之美,就必须选择一定的物质材料,进行加工改造。这就不仅要花心思,而且要动身手,如鲁迅所说,要用思理以美化天物,这需要费“匠心”。这种既需要“想”,又需要“作”,动作和运思密切结合在一起的意匠经营,应是既不同于概念思维,又不同于意象思维的特殊思维:动作思维。这种动作思维,一头联接着符号建构,一头连结着意象世界,要把这两者结合成一个整体。

艺术的形式美的创造,关键在“作”。人的活动过程,本身就可以成为创造。一些艺术,如舞蹈、戏剧,就必须由人体动作来完成。音乐中的声乐,也是由人的声音运动来完成的。器乐却不依靠人声了,但也必须由人来演奏乐器,离不开人的活动。这些都是动态艺术,艺术就直接在活动中呈现、展示;人的活动停止,艺术也就中止。还有不少艺术,则是以静止之物的形态来完成,是静态艺术,如绘画、雕刻、文学。但是,这都必须经过人的劳作,是人的活动的结果。动的过程转化为静态物品,也是由“作”而来,所以称为作品。

文学艺术的创造,既然要靠劳作,也就必然要有作法。在长期的艺术实践历史过程中,每种艺术类型都积累了一套艺术劳作的“手法”。要能创造出美的作品,当然必须按照美的规律,运用精湛的技艺,精心加以制作;而那些依靠动作本身来完成的动的艺术,就更需要按照美的规律来支配自己的活动了。

艺术的形式需要美,因而本身就具有一种审美价值。这种美的形式。在艺术中具有符号的性质,是艺术符号。符号的意义不仅在自身,而且也在传达信息。无论是语言符号还是形象符号,要通过人的感觉器官为人所感觉到才能有意义,正如马克思所说“任何一个对象对我意义(它只是对那个与它相适应的感觉来说才有意义)都以我的