

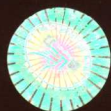
彩色版

# 艺术创造论



余秋雨学术专著系列

上海教育出版社



余秋雨学术专著系列

艺术创造论

上海教育出版社

## 图书在版编目 (C I P) 数据

艺术创造论 / 余秋雨著. —上海: 上海教育出版社,  
2005. 5

(余秋雨学术专著系列)

ISBN 7-5320-9849-4

I. 艺... II. 余... III. 艺术理论 IV. J0

中国版本图书馆CIP数据核字 (2005) 第046659号

余秋雨学术专著系列

### 艺术创造论

上海世纪出版集团 出版发行  
上海教育出版社

易文网: [www.ewen.cc](http://www.ewen.cc)

(上海永福路 123 号 邮编: 200031)

各地新华书店经销 上海中华印刷有限公司印刷

开本 787 × 1092 1/18 印张  $13\frac{1}{3}$  字数 150,000

2005 年 5 月第 1 版 2005 年 5 月第 1 次印刷

印数 1 - 5,100 本

ISBN 7-5320-9849-4/I·0060 定价: 38.00 元

(如发生质量问题, 读者可向工厂调换)

## 新版自序

本书原名为《艺术创造工程》，是一份课堂讲稿，完成于18年前，1987年由上海文艺出版社出版，1990年后又在台湾允晨文化公司先后出过两版。

一直有很多读者来信希望在大陆重版此书，但我总觉得理论著作不比文学作品，容易过时，自己又抽不出时间修改，没有答应。但是，后来有一件事让我改变了想法。那是2002年10月1日北京放长假的时候，中国现代文学馆希望我在长假期的第一天为市民演讲。由于通知匆忙，我无法准备，临时凭记忆讲了此书第五章《未知和两难》中的部分内容。这个演讲在中央电视台的“百家讲坛”栏目播出，后来根据观众要求而重播的次数，破了这个栏目的记录。

这个现象有点奇怪，但我当时在讲台上已经感受到了。这么多北京市民来听我演讲，有很大一部分是想了解我在这些年一波又一波诽谤浪潮前的态度，并来为我作出当面声援。但他们听我一讲艺术创造的深层奥秘，立即因惊讶而肃静，而我自己也觉得这种珍贵的艺术气氛已经有点陌生。为此，我在演讲最后发了一声感慨，希望喧嚣阵阵的文化艺术界，能有更多的人重新回过头来做一点真正属于文化艺术的事情。

正是在这种情况下，我匆匆翻看了一下这本旧著，居然唤回了不少自信，便删削修改一遍，作为“余秋雨学术专著系列”的第一本付印。

关于这本书，有以下几点需要向今天的读者交代。

第一，我在写作这部书前，已经长时间沉湎过从亚里士多德到康德、黑格尔的

精神体系，深知当时在中国占统治地位的艺术理论教材，是何等极左和贫乏，因此故意与那种框架作对，只以国际美学思维和自身审美经验为标准，自行构建。曾经沧海难为水，我自行构建的原则是力求简洁、轻便、质感、明了，彻底放弃任何装模作样的理论架势。

第二，我希望这本书能直接有助于艺术实践者，特别是有助于准备从事叙事性作品创作的学生，因此努力增加感性解析。这很难，因为在艺术中，感性是至高目标，即便耗尽理性也无法完全到达，而且越是感性越能暴露解析者真正的审美水平。理论家最怕举例，这一点，连黑格尔在《美学》中也常常露怯。所以，这本书中的探索有点冒险。我选取的理论偏重于法国，因为我觉得法国的艺术思维更靠近感性；我选取的实例偏重于电影，因为电影的综合程度、空间效能和群体接受，比其他艺术更经得起分析。我更乐于分析当时刚刚面世的作品，因为这样能使读者有直接的切身感受。在写作之时我正好担任了中国首届国际莎士比亚戏剧节的学术委员会主席，因此也顺手牵羊，多分析了几部莎士比亚戏剧。

第三，我希望艺术实践者面对艺术理论的时候，不要被学究式的重重分割所吓退，因此本书在探寻一种对古今中外都大致适合的“通理”结构。我把不同时空的艺术经验邀于同室、熔于一炉，来展现人类对艺术认知的“异中之同”。由于我已在以前的著作中系统地梳理过“同中之异”，因此对于这次跨时空的邀集有一种选择的自信。

第四，写作此书，还需要另外一方面的胆量。因为就在写作过程中，中国又掀起过好几个极左的政治运动，不仅外国现代派文艺受到猛烈驱逐，而且只要稍稍离开一点无产阶级革命领袖早年对文艺的要求，都会受到严厉批判。一些“文革”中的大批判干将，又在化着名字整人、咬人，这种情况被人们称为“倒春寒”。在这样的形势下写这一本书，几乎每一页都有被扣上“资产阶级自由化”帽子的风险。但我毕竟是比较勇敢的，而当时文化界这样勇敢的人还有不少。因此，重印这本书，对我还有另一番作用，那就是可以举着它笑视今天还在忙碌的大批判干将们，说一声：“我们是交手多次的老相识了，别来无恙？”

第五，希望今天的读者能注意我在18年前醒目提出的“创造”这个概念，并理解这个概念对艺术的绝对意义，对整个中国文化没落和再生的绝对意义。尽管我没有预料到后来我们会面对那么长时间的文化保守主义和艺术保守主义，但似乎又有一点模糊的预感。因此，我在论述这个概念的时候十分动情，在写完十章之后又附加了写法比较特别的一章。这最后一章，在出版当初由于具有广泛的针对性而产生过不小的影响。

这本书的内容，当时还应邀在国内不少省份讲过。那都是十七八年前的事了，连我的学生和听众，也已渐渐老去，更不必说我自己了。

老不怕。此生总算细细地钻研过艺术了，这是人生很大的福分。

2004年7月于青海塔尔寺

## 目录

### 第一章 艺术本性 →→→ 001

一 培根的定义 →→→ 002

二 一种纯粹而孤立的创造 →→→ 008

三 创造的说服力 →→→ 010

### 第二章 艺术眼光 →→→ 015

一 不是历史眼光 →→→ 017

二 不是政治眼光 →→→ 019

三 不是道德眼光 →→→ 021

### 第三章 人生意识 →→→ 027

一 人生况味 →→→ 033

二 人生命题 →→→ 041

### 第四章 哲理品格 →→→ 053

### 第五章 未知和两难 →→→ 077

### 第六章 集体深层心理 →→→ 097

**第七章 直觉** →→→ 113

**第八章 造型** →→→ 129

**第九章 象征** →→→ 149

一 符号象征 →→→ 155

二 寓言象征 →→→ 159

三 实体象征 →→→ 170

四 氛围象征 →→→ 181

**第十章 接受和参与** →→→ 189

一 空筐结构 →→→ 191

二 仪式结构 →→→ 197

**第十一章 宏观的创造** →→→ 205

一 创造适应 →→→ 206

二 创造传统 →→→ 213

三 创造未来 →→→ 218



## 第一章 / 艺术本性

## 一 培根的定义

这是一部适用于艺术创作实践的简要教程。但一开始，还应该从艺术的定义说起。

大学者弗兰西斯·培根曾用拉丁文为艺术下过一个定义：

Ars est homo additus naturae

(艺术是人与自然相乘)

这个定义看似简陋，但几百年来，一直被艺术家们看成是“一个不朽的培根公式”。

连不喜欢理论的大画家凡高，也在一封私人信件中写道：

对艺术，我不知道还有没有比下面更好的定义：艺术，是人加入自然，并解放自然。

这里所说的人和自然，按照西方近代的概念，也可称为主体精神和客观现象。按照中国古典的概念，则可称为“人”与“天”。



培根



凡高自画像

确实，这是公认的艺术创造的两大支柱。黑格尔说，艺术的难点在于“使外在的现象成为心灵的表现”。这用自然和人的概念来表述，也就是使自然人化。

但是，自然的人化是不容易的。歌德认为，艺术创造的一个永恒矛盾是艺术家这个人与自然的复杂关系：一会儿是自然的主人，一会儿是自然的奴隶。可见这两大支柱常常处于矛盾的不平衡状态。

对于这两大支柱的关系，中国传统文论有更深入的论述。钱钟书先生在《谈艺录》里把这种关系归纳成三个层次，即：一，人事之法天；二，人定之胜天；三，人心之通天。

这三个层次里的“人”与“天”的关系，也就是培根所说的人与自然的关系。

第一层次，“人事之法天”，也就是人对于自然的被动效法状态。到了第二层次，这种被动状态被否定，“人定之胜天”，

人以进取的态势表现出对自然的驱使和释放。但到了第三层次，否定之否定，天人合一，不分彼此，自然与人，共臻化境，于是称为“人心之通天”。

钱钟书曾这样描写这个境界：

公元前14世纪的  
原始艺术



盖艺之至者，从心所欲，而不逾矩：师天写实，而犁然有当于心；师心造境，而秩然勿倍于理。莎士比亚尝曰：“人艺足补天工，然而人艺即天工也。”圆通妙澈，圣哉言乎。人出于天，故人之补天，即天之假手自补，天之自补，则必人巧能泯。造化之秘，与心匠之运，沆瀣融会，无分彼此。

《谈艺录》

在这个境界中，属于“天”的范畴的“造化之秘”，与属于“人”的范畴的“心匠之运”，完全融合了。结果“造化之秘”也就成了“心匠之运”，即我们在生活中偶尔见到的，一个人为的好构思像是上天授予，相反，一派天生的好江山却倒像是出自谁的手笔。

到了这种境界，艺术家的创造心理状态是什么样的呢？或者说，培根所说的“相乘”，是如何发生在他们身上的呢？

简单说来，就是领悟天意，自如创造，既不强求于“人”，也不强求于“自然”。

在这方面，说得最细致的还是中国古代的文论家。下面，我从陆机《文赋》和刘勰《文心雕龙》里各意译出一段，来看看他们的相关描述。



史前时代——三万多年前的洞穴绘画

陆机是这样说的：

艺术的感应，创作的开窍，来的时候抑制不住，去的时候也阻挡不了。它会像亮光一样突然熄灭，又会以宏大的声音突然鸣响。

在艺术的天性敏捷活跃的时候，再纷乱的素材也能理得清楚。这种时候，思想会像疾风一般从胸中升起，语汇会像流水一般从唇中流出。再繁盛壮美的景象，也能在笔端呈现。这种时候，艺术家满目都是文采，满耳都是音韵。

在艺术的情思阻塞的时候，神志也就停滞不前，恰似一截枯死的朽木，恰似一条干涸的河床。于是，艺术家只有把持魂魄去探寻底蕴，重振情思去努力求索，直到隐蔽着的文理渐渐萌动，包裹着的文思慢慢抽出。

所以，在艺术创作中，太用力的构思常常失败，而随意为之却较多成功。创作是我在进行，但我的力却不能强求。为此我们常常扪心叹息：最终还是搞不清创作开窍和阻塞的原因。<sup>①</sup>

刘勰则是这样说的：

<sup>①</sup>这段话，陆机《文赋》中的原文为——

若夫感应之会，通塞之纪，来不可遏，去不可止。藏若景灭，行犹响起。方天机之骏利，夫何纷而不理。思风发于胸臆，言泉流于唇齿。纷葩蕤以颢逸，唯毫素之所拟。文徽徽以溢目，音泠泠而盈耳。及其六情底滞，志往神留，兀若枯木，豁若涸流，览管魂以探賸，顿精爽于自求。理翳翳而愈伏，思轧轧其若抽。是故或竭情而多悔，或率意而寡尤。虽兹物之在我，非余力之所戮。故时抚空怀而自惋，吾未识夫开塞之所由也。



陆机：平复帖

所以文艺创作必须调节得当，使内心清和，气息舒畅。一旦心烦便立即放手，不要老是胶滞在那里。感受到了意蕴就畅怀执笔，把握不住文理就悠然搁笔。以逍遥自在来对付辛劳，以谈笑风生来消除疲倦。经常要让才华的锋芒安闲处之，让创作的冲动留有余地，这样便可使艺术的刀刃永远锋利，使艺术的机体顺理无碍。到了这种地步，与气功无关的艺术创作，也能收到养气健身功效。<sup>①</sup>



罗曼·罗兰

陆机和刘勰把艺术家天人合一的创作状态写得淋漓尽致，尽管从概念到表述完全是东方古典形态，却能与培根的定义遥相呼应。

这些表述传达了一个明确的信息：那座能够让“人与自然相乘”的“炼丹炉”就在艺术家心间，而艺术家抵达的这个创造境界又是一个极神秘的所在，外部力量很难介入。按照罗曼·罗兰的说法，这是一个“单房”。他说任何作家不管在什么情况下都“应该为自己保留一间单房，离开人群，单独幽居”。陆机和刘勰所说的一切，只能发生在这样的“单房”里。

<sup>①</sup>刘勰这段话的原文为——

是以吐纳文艺，务在节宣，清和其心，调畅其气，烦而即舍，勿使壅滞，意得则舒怀以命笔，理伏则投笔以卷怀，逍遥以针劳，谈笑以药倦，常弄闲于才锋，贾余于文勇，使刃发如新，凑理勿滞，虽非胎息之近术，斯亦卫气之一方也。

于是，人、天、自然、心灵、美，这些宏大的概念全都汇聚到一个最隐蔽、最深幽的小地方了。

这正是我们需要窥探的起点。

## 二 一种纯粹而孤立的创造

最隐蔽、最深幽的小地方，展开的却是一种纯粹而孤立的创造。在人类的一切创造活动中，唯有艺术的创造最为纯粹。

美学家苏珊·朗格在《艺术问题》一书中详尽讨论了这种特性。她认为，艺术创造和物质产品的创新有本质的区别。物质产品离不开特定的材料、形状、功能、名称，因此无论如何算不上纯粹意义的创造；而艺术则要构建一种原来并不存在的虚像。它即使与现实相关，也是一种主观经验和情感生活的表现，因此是一种真正的创造。

哈佛大学哲学教授闵斯特堡则在《艺术教育原理》一书中论述了艺术作为创造物的自足孤立性质。他认

苏珊·朗格在书房中



为,科学发明与艺术创造看起来差不多,实质上却完全不同。第一,科学发明是科学家和同行们一起,合力建造一个总体知识系统,而艺术家则在营造一个不与旁人雷同的独立天地;第二,科学发明具有明显的上下继承性,而艺术创造则永远是一个不与前人重复的新鲜行为;第三,科学发明一旦产生就已解决,从第二天开始便形成重复,而艺术创造则需要不断重新抒发,从头开掘,即便是老题材也应该出现新格局。因此,艺术创造展现出一种罕见的特殊性:因创造的纯粹而孤立。

这里所说的“孤立”容易产生误解,因为艺术创造的后展开展阶段很可能产生一种万众汇聚的热闹,似与“孤立”相异。其实,就其创造程序的核心部位而言,无论是创造者的精神活动、心理处境,还是创造物的个体性、初生性、独特性,都是极其孤立的。孤立,是创造者和创造物的首要生存原则,也可称为“唯一性原则”。

但是,确实遇到了一个根本问题:这种纯粹而孤立的创造,对人类社会究竟有什么意义呢?

任何创造都有可能为人类社会增添新质,却更有可能随风飘散。艺术创造,如何才能成为前者而不是后者呢?

唯一性原则固然珍罕,却又何以使这种原则打动人心,吸引万众汇聚,取得社会价值?