

诗歌形态美学

盛子潮 朱水涌 著

厦门大学出版社



I052
79
2

诗歌形态美学

盛子潮 朱水涌 著

 厦门大学出版社

诗歌形态美学

盛子潮 朱水涌 著

●
厦门大学出版社出版
福建省新华书店发行
厦门大学印刷厂印刷

*

开本 787×1092 1/32 7.5625印张 164千字

1987年12月第1版 1987年12月第1次印刷

印数：1—4500册

ISBN 7-5615-0045-9/I·3

书号：10407·004 定价：1.15元

内 容 提 要

文艺形态学，是一门出现不久的关于艺术结构的学说。

本书从形态学的角度，从诗歌作品的形式去透视诗歌内在的结构秩序，研究诗歌各要素间以及要素与艺术整体间的积极的机能性关系，揭示了诗歌艺术把握世界的特性和特征。本书可作为高校中文系师生的教学参考书。

目 录

第一章	导 论 艺术形态美学与诗歌	 (1)
	作为审美情感具象形态的艺术..... (2)	
	诗歌形态：审美情感的节律化..... (15)	
	各门艺术的守恒和变革..... (25)	
第二章	诗的内在本质 结构	(32)
	作为诗歌结构本质的情感结构..... (32)	
	情感境界：情感结构的根基..... (39)	
	情感结构的几种物化形态..... (44)	
第三章	诗的表层意象 结构	(56)
	意象结构及其美学上的意义..... (56)	
	意象结构的几种组合方式..... (67)	
第四章	诗的音乐美及其表现 方式	(87)
	诗的内在情感节奏..... (88)	
	诗的外在音响节奏..... (95)	
	诗的复叠形式与 音乐 效果..... (107)	

第五章 诗的视觉美及其层次构造 (117)

外观形式的行列与视觉美感 (117)

绘画因素的视觉美 (124)

孕育着意蕴的深层视觉形象 (134)

视觉美三个基本因素的层次递进 ... (141)

第六章 诗歌语言的审美信息量... (145)

作为审美信息载体的诗歌语音 (145)

诗歌语言的审美特性 (148)

诗歌语言的基本形态 (154)

第七章 余 论 (176)

散文诗的主导美学性格及其新变... (176)

叙事诗人物形象的美学特征 (185)

中国现代叙事诗形式美的演变 (198)

中西咏物诗的主导美学性格 (214)

后 记 (235)

第一章 导 论 艺术形态美学与诗歌

艺术形态美学的提出，并非是我们的发明。只是近些年来，人们将目光主要投射在开放性的艺术理论和抽象的争鸣上，而将这富有艺术本体意义的形态美学研究相对地忽略了。在充分肯定了方法的创新、思维的拓展和文艺观念的探讨对于我国文学艺术所具有的历史意义的前提下，我们也不能不看到，近些年来必要的宏观理论上的讨论也分散了我们的注意力，由联想的概念和抽象的争论所构成的文艺批评和实际作品本身之间的屏障，使人们不能清晰透彻地观看和聆听作品的本来的形态，同时也使理论的创建带上了一种脱离创作实际的危机色彩。而这如朱光潜先生所说的：“离开具体的艺术作品而谈美学思想，不但会堕入抽象的说教，而且也是一件极费力的事”。^①为此，我们提出诗歌形态美学的问题，作为对文体研究的加强，我们将着力于从诗歌作品可观可感的形式中去透视诗歌内在的结构秩序，研究诗歌各要素之间以及要素与艺术整体之间的积极的机能性的关系，从而揭示诗歌作为艺术形态之一，它的要素——结构规律，它的艺术地把握世界的特性和特征。

但由于艺术是一个体系，而不是各种不同的偶然形成的艺术门类的混杂，也只有在这个体系的普遍性的一般美学特征研究的基础上，我们才能对个别特殊的艺术形态的实质和

^① 朱光潜《中国古典美学简介》。

美学特征，作出有科学根据的解答，所以我们将就艺术形态的特征，作一个简要的论述。

作为审美情感具象形态的艺术

艺术研究显然有两组问题，这就是已经被越来越多的人所认识到的艺术的外部规律和内部规律问题。艺术的外部规律研究，是判明艺术与其他社会意识形态的共同性，研究人类在艺术把握世界的活动过程中，艺术与政治、与社会经济、与道德伦理的关系；而作为来自研究艺术把握世界所具有的特殊性、研究各门艺术如何独特表现世界的方式，这是艺术中的内部规律研究问题。形态学是关于结构的学说，文艺形态美学探讨的就是各类艺术的内部结构，这是艺术内部规律研究的一个重要方面。

这里首先必须确立的是：哪一些人类活动形式是属于艺术的审美活动，也就是说，艺术作为一种特殊形态，它有什么性质和特征使我们能够把它同其他社会意识的和人类活动的形式区分开来，这就需要我们先回答艺术是什么。

艺术是什么，至今仍然是世界美学界争论不休的问题。

从西方美学史上考察，艺术的第一个定义是亚里斯多德的模仿说，这个定义曾经雄霸了美学界几千年的时间，它曾经几乎叫每一个艺术家、美学家口服心服。这个定义一直持续到十九世纪，一批西方的哲学家、美学家提出艺术的表现论，从而打破了模仿说的神话。然而随着表现论而来的，是各种各样的艺术定义的应运而生，特别是二十世纪现代艺术的发展和各种艺术流派的交替更迭，何为艺术更是众说纷

纷，诸如“制度授予说”、①“非现实论”、②“惯例论”、③“表现符号论”④……各种艺术的定义，目不暇接。且又有一批哲学家、美学家干脆提出艺术的“开放概念”，认为艺术无法予以界定，给艺术下定义就等于封闭了艺术创造的条件。对于诸如此类的纷纭复杂的提法，我们可以暂时不必对它们作一一的阐释。但对于艺术的“开放概念”，即艺术无法界定说，我们则有必要多费点笔墨，因为“开放概念”阻碍了我们“诗歌形态美学”命题的提出，特别在今天，文艺界有人宣称“艺术同化”，宣称各类艺术样式无法界定的时候，这个问题更有澄清的必要性。

问题的澄清是多方面的，关于艺术“开放概念”的一些问题，在“各门艺术的守恒和变革”一节中还会有所论述。这里先要解决的是否就无法界定的问题，而与此相联系的是艺术为什么要予以界定问题，这实际上是区分艺术形态和非

-
- ① 美国哲学教 J·迪基在《何为艺术》（见[美] M·李普曼编的《当代美学》）提出艺术是“代表某种社会制度（即艺术世界）的一个人或一些人授予它具有欣赏对象资格的地位”的“人工制品”。
 - ② 这是法国存在主义代表人 J·P·萨特对艺术的看法，他认为“艺术品是一种非现实”，（《审美对象的非现实性》）。艺术是艺术家“自己头脑中的意象”的“物质摹拟物”，“不可能现实化，也说不上客观化”。
 - ③ 乔治·迪基在《艺术与审美》一书中提出艺术“惯例”说，“惯例”即指“每一门类系统为了该门类所属的艺术作品能够作为艺术作品来呈现的一种框架结构。”
 - ④ 美国哲学家苏珊·朗格在《艺术问题》、《情感和形式》等著作中一再重申艺术是一种“表现符号”的形式，她对艺术所下的定义是“艺术是人类情感的符号形式的创造”。

艺术形态、区分艺术中各类艺术样式的可能性和必要性问题。

关于区分艺术和艺术样式的必要性问题，我们的回答是简单的。分不清艺术形态和非艺术形态，那将会造成把艺术形态、政治经济形态、伦理道德形态及其他意识形态混为一谈的混乱局面，由于忽视了艺术形态的特殊性而造成人类文化的损失，这已经是不必我们再赘述的事实。而区分艺术体系中各门艺术的必要性也是个简单的道理，不管你承认不承认，事实是有一定的艺术样式的界定（至少是你默认的界定），你根本无法欣赏任何艺术作品。人们不会想从绘画中倾听行进流动的乐音（就是追求色彩音乐的现代绘画，其音乐的含义也只是在抽象意义上说的），也不至于在诗歌中寻找一个复杂性格的人物形象，这就表明人们已经自觉或不自觉地在运用着某种艺术样式的定义来审视具体的艺术对象。而作为文艺批评，则更离不了具体文艺样式的美学规范，王蒙说得好：“正象我们只能按照京剧艺术的追求来评价京剧，只能按照话剧的特点，话剧的艺术追求来评价话剧一样，我们却不能也不应该去指责例如话剧的武打比京剧略逊一筹或京剧的实感比话剧略逊一筹。”^① 阅读一首诗，欣赏一幅画，听一支乐曲，所得到的美感经验究竟有何价值？为何此诗、此画、此曲优于彼诗、彼画、彼曲等等问题的解决，往往关联到一个前置问题，即何谓诗、画、音乐？没有任何这方面的常识，我们甚至不会知道我们应当批评什么。所以艾略特会说，“当你批评诗时，你必须评判的是诗而不是其他东

① 王蒙《关于塑造典型人物的一些探讨》。

西”。^①可见，各种艺术样式的界定是欣赏和批评文艺作品的必要前提，界定不同，价值尺度就不一样，而不符合创作实际的艺术界定，则会导致无用甚至有害的艺术批评。

对于艺术区分、界定的可能性问题，我们的回答也是肯定的，一门艺术、一种艺术样式的归类界定，是对一种艺术作品美学形态的抽象概括，而一种艺术作品的美学形态，说到底是人类长期审美实践的产物。

人类在自己历史的创造进程中，产生了人的精神的丰富性，发展了人本身各方面的感觉和功能，造就了能欣赏美的声音的耳朵，能感觉美的色彩的眼睛，开始了以某一种感觉去选择、欣赏现实世界某个特定方面的活动，这之间，伴随着各种艺术媒介材料的出现，艺术便从原始艺术的混合状态中逐渐地分化开去，音乐、绘画、舞蹈、文学……开始独立出来；并在经历了千百万次的创造和欣赏的相互作用的实践后，形成了互相区别开来并使自身赖以存在的美学特征，有了各自的结构形式。这就给艺术的区分提供了客观存在的基础。

而这种种艺术的美学特征和结构形式，一方面是由审美主体的人逐渐创造出来的；另一方面它在被创造的过程中也直接作用于人对它们的感知，给人烙上了一种越来越深刻的经验图式。现代心理学的大量实验证明，人的知觉是大量受到前在经验^②的影响和支配的。我们往往会在生活的众生相中发现有阿Q的存在，在人生的跋涉途中听到《命运交响

① 转引自布雷德布里和帕尔默合编《当代批评》，伦敦1970年版。

② 指由经验、学习而来在大脑皮层上留下长时记忆痕迹的观念模式。

曲》，在观赏游虾戏水时想到齐白石，这是因为我们已经有了—种由经验和学习而来的、在大脑皮层上留下长时记忆痕迹的观念模式，即积淀于人的意识中的经验图式。这种在实践经验基础上形成的图式，经过了无数人无数次的反复，便会相对固定下来，形成一种具有制约性、指向性和一定的支配性的人的潜能，控制着人们以各种各样的尺度去选择、观察和评价客观事物。这也就是列宁所说的：“人的实践经过千百万次的重复，它在人的意识中以逻辑的格固定下来。这些格正是（而且也是）由于千百万次重复才能有着先入之见的巩固性和公理的性质。”^①在艺术这种更为精神性和专门化的人类活动中，作为艺术创造和艺术接受的审美主体，由于有了经验的继承和自身的实践，以及他们自身所独特的艺术气质，知觉中的经验图式要比从事其他创造劳动的主体来得更为强烈和深刻。这样，艺术家的艺术创作就不由自主地依着某种经验图式中的艺术尺度去感知、理解和表现自己的对象；（在这样的意义上，我们前面提及的乔治·迪基关于艺术品是遵循某个人或某些人的艺术惯例而作的惯例论，还有它的参考价值）而艺术欣赏者也会自然地用某种经验图式去衡量艺术作品，所以，具有一定审美经验的人一看到语言作品，就可以不费气力地分辨出这是诗，是小说还是散文，而且也决不会因格律诗与自由诗、中国民歌与外国十四行诗外观形式上的差异，而强行把它们分为诗与非诗。正是这种规律性的事实存在，正是由于人们知觉中早已有了一定的艺术经验图式，并且它随着人的千百万次重复会形成意识中“逻辑的格固定下来”，并带上“巩固性和公理的性质”，我们

① 《列宁全集》第38卷第233页。

才有可能将认识从知觉上升为理性，将艺术及其各种样式的“公理性质”加以抽象概括，给它们作出区分和界定。

那么，艺术该如何界定呢？长期以来，我们已经习惯把艺术看作反映客观现实的一种特殊方式。从艺术与客观世界的关系着眼，从人类精神活动的普遍规律出发，说艺术是客观现实的反映无疑是正确的。但从艺术内在结构出发，从形态美学的角度看问题，这样一种提法给人一种“隔”的感觉。艺术把握世界的特殊规律是什么？艺术形态的特性是什么？这需要我们给艺术界定时有个更切近艺术本身的清晰表述，特别是在二十世纪，形形色色的文艺思潮和创作流派冲击着文坛的时候，就更有必要探究艺术形态的特殊性质，提出一种能贴近各种艺术创作实际的艺术的概括。

作为人类精神活动的一部分，艺术活动与哲学、宗教、法律等其他精神活动，是以互为联系和互为差异的关系构成社会意识形态整体，在这个结构整体中，艺术作为一个结构层次，它服从于整体结构的决定性因素，表现出与其他精神活动共同的一些普遍规律，这就是显示出人与客观世界的关系，“不仅反映客观世界，而且创造客观世界”，^①这个关系的性质马克思早就指出，即人类的全部活动都按人的“自由意识活动”的“族类的特征”，“依照美的规律来造形”，在一个“由他来创造的世界中直观着自己本身”，实现“人的本质力量对象化”。^②从这样一个整体结构性质来看，艺术是对于客观世界的主观创造，是现实的一种反映形式。

① 《列宁全集》第38卷，第228页。

② 马克思《1844年政治经济学手稿》。

然而，艺术在意识形态整体结构中，之所以有其独立存在的必要性，还在于它与其他意识形态的差异上，它拥有自身的特殊规律，而使艺术在整体结构中既与其他层次结构互为联系，相互作用，同时又发挥艺术自身的结构功能，产生艺术特定的精神价值。这种特殊性主要体现于艺术创作的性质方面，即艺术的表现对象、表现方法和结构特性，艺术形态学所着眼研究的就是艺术这种相对自律性问题。

艺术形态的自身规律在哪？过去一般的看法都认为：艺术是形象地反映客观现实。将艺术与其他意识形态的基本区别仅概括于“形象”的特征上，本身就意味着否认艺术具有自身特定的对象。但如果不承认艺术具有特定的对象，那就无法对艺术形态的存在及其必要性作出合理的解释，不可能阐明艺术形态在“人的本质对象化”活动中的特殊价值。以“形象地反映”来区别艺术与非艺术，仅仅是在反映方式上的区分，这只是艺术形态与非艺术形态表层上的不同，其深层的差异还在于各种意识形态的各自对象上。

艺术表现的是人及人与客观世界的审美关系，其对象只能在人的审美过程中才产生，只在审美价值系统中才存在，也就是说，只有当人对自身或客观现实的特性（如人的行为心理或社会关系中的美丑、崇高和卑劣、悲剧性和喜剧性等）有了感知，并融入了理解、想象、意志和情感等美感复合因素时，艺术的对象才产生，这个对象就是审美情感。审美情感虽产生于客观特性对于主观心理、意识的作用，但它并不是客观本身；它虽来自主观的心灵世界，但也不是纯粹主观的心灵物；它是艺术家透过审美梭镜，对自身或客观现实的观照后而形成的一种浓缩了的思想情感，是主客观的一种

统一体。更确切地说，它是由客观世界的某些内在性质、外在特征吻合于主观世界的认知、情感、愿望，从而交融同化而成的一种特殊情感，一种外化人的本质力量的情感。郑板桥在《题画竹》中写道：“江夕清秋，晨起看竹、烟光、日影、露气，皆浮动疏枝密叶间。胸中勃勃，遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也”。因眼中之竹，便“胸中勃勃，遂有画意”；但心中早有主观想象之竹的存在，所谓胸有成竹；眼中之竹与胸中之竹相吻合，展纸落笔，便成了寄托了画家人格力量与理想的竹子，既非眼中竹，也非胸中竹，而是两者统一而成的情感表征。因此，审美情感既具有社会性现实性内涵，又具有人的本能的诸多特性。在社会性现实性方面，它与客观世界的结构、现实丰富的生活以及时代的价值结构的全部复杂性相联系、相对应；在人的本能特性方面，它是人的多种心理过程如感觉、理解、情感、意志、想象等因素的复合。同时不可避免地渗入了人的无意识心理活动，原始的民族文化，往事的经验，童年的印象，内心深处的记忆等等，这一切的总和积淀转化成一种人的本能，随时都在影响着艺术家的审美活动。渗入由审美而产生的情感中。正因为这样，我们读鲁迅的小说，才会从中认识到旧中国的社会现实，又深深地感受到“哀其不幸，怒其不争”的深沉情感以及作家本人幼年积淀下的“世态炎凉”之感；看见凯特的《等待戈多》、尤奈斯库的《椅子》，会发现剧作家所处的那个环境的人与社会的异化现象，又会体味到剧作家那浓重的孤独、荒诞和绝望的思想感情；就是读再现法国社会现实的《人间喜剧》，也不仅是看到巴黎“上流

社会”的写照，而且还领会到巴尔扎克的矛盾心态以及那为本阶级唱挽歌的感情。

艺术表现对象之所以是审美情感而不是其他东西，这原因还在于情感的内在属性及其在艺术表现中所独具的特殊功能。

从情感性质上看，情感具有同化主客体因素的内在特性。这个问题，现代心理学的研究成果可以给我们很大帮助。作为文化史的产物，人类的情感不仅是“一种遗传的模式反应”，^①如婴儿先天的恐惧、愤怒和爱等，同时是一种具有理智、认识因素的人的本能。巴甫洛夫就认为：人的情感是大脑两半球在条件刺激物的作用下建立和维持动力定型时所产生的神经过程。当条件刺激物作用于大脑皮层时，它所引起的神经过程就会和其它发生的神经过程和有关的动力定型——特别是以第二信号系统为基础的动力定型——发生相互影响，而以第二信号系统为基础的动力定型，又是人的较为巩固的思想意识在人头脑中存在的物质基础，它包括观念、信念、习惯、生活方式等等。^②这表明，人在客观现实作用下所体验到的感情，无不包含、渗透着思想意识范畴的因素。本世纪六十年代美国心理学家沙赫特和辛格通过实验还证明，一个人的情绪是在刺激因素、生理因素和认知因素的输入信息的整合作用下发生的。通过这个实验他们提出了“情绪三因素说”。由此，我们从现代心理学对于情感发生的研究中发现，情感本身就意味着具有历史内容、社会功利

① 参见[美]J·P查普林，克拉威克《心理学的体系和理论》第131页。

② 参见杨清《心理学概论》第415页。

和是非观念，，有着主体对于客体的理想和认知、主观意志和要求等因素的渗入，而不仅仅是生理本能需要的一种关系反映。这样，情感就具备了某种自身进行清理和认知的潜能，能自动把人在客观世界活动中产生的种种模糊心境、情绪，进行原始的内在的选择、整理和明晰化，而后外化为具体意象。而这恰恰是艺术表现的基本特征。更何况，“啼哭在理想艺术作品里也不应是毫无节制的哀号”，^①艺术表现的并非是单纯心理学范畴的情感，而是艺术活动中所特有的审美情感。

从情感的功能看，情感在整个艺术创作中有着其他任何因素所不可能有的特殊作用。

第一，情感是艺术创作的始因。

一切艺术活动最原始的动力是情感，“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”，^②艺术家在他进入艺术创作时，必定要有某种冲动，某种心灵中纷杂的兴奋。法国哲学家、心理学家李博就说过，人“有两道感情激流；一道构成激情，这是艺术的材料；另一道则激起创造的热情，随着创造而发展。”^③这里所说的第一道激情，无疑是艺术原始基础。所谓“愤怒出诗人”“为情而造文”所谓“从我巨大的痛苦之中产生出这微小的诗歌”〈海涅语〉，以及象鲁迅所说的“创作总根于爱”，都表明艺术活动最直接的触动，在于艺术家的情感运动。

① 黑格尔《美学》第1卷第204页。

② 钟嵘《诗品序》。

③ 李博《论创造性的想象》，《外国理论家论形象思维》第186页。