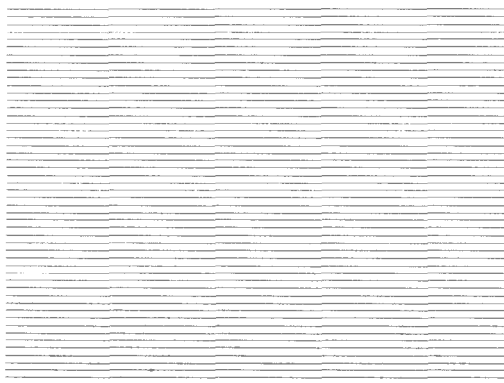




形象诗学
原理

文艺学导论

第一章 // 形象创作的本质和形象的概念

a_ 形象创作的情绪基础

口语和笔语艺术创作、诗歌作品是称之为文学理论——或诗学——这门特殊学科的研究对象。诗歌作品是指语言作品,即语言在其中用于塑造形象,是所谓艺术形象的创作材料。因此,诗学首先是关于形象创作的总体科学——艺术学——的一个分支,形象创作的所有现象通称为艺术作品。诗学在着手解决自己的专门问题之前,承袭了总体科学关于“形象”的定义——它对于所有研究艺术创作现象的学科都是基本概念。无论形象的材料是什么,其来源、本质和用途都是一样的。从本质上讲,所有艺术形式——绘画、音乐、雕塑、诗歌——所塑造的形象之间没有任何区别。

究竟什么是形象?艺术创作作为特殊的人类活动指的是什么?这个创造形象的活动满足了人的哪些需求?列夫·托尔斯泰在论文《什么是艺术》中对这些问题做了解答:“当一个人以向他人传达自己体验过的感情为目的,而在自己身上重新唤起这种感情,并运用一定的外在符号加以表达时,艺术就产生了……在自己身上唤起某种体验过的感情,之后又通过动作、线条、颜料、声音或语言所塑造的形象传达它,以使其他人也体会同样的感觉——这就是艺术活动。艺术即是有意识地通过一定的外在符号传达个人体验的情感,从而感染他人体会同样情感的人类活动。”

托尔斯泰的观念得到了俄罗斯著名自然科学家福塞克的热切响应,他在妙趣横生的《艺术与游戏》一文中写道:“审美体验的本质和目的在于发展和锻炼人的情感倾向。或者,换言之,艺术的目的在于培养人的情感性格……惟一严肃的艺术是人民的艺术,而不是属于精致的‘唯美主义者’和专家的沙龙艺术,它永远是感情丰富的。然而,现代美学尚未彻底摆脱陈旧的观点,仍将艺术和美视作认知和深入事物本质的一种特殊方式。”

我们认为这段表述十分中肯地阐明了形象创作的本质。应当充分认识到,形象既不是来自逻辑认知过程,也不是来自思维工作,而是产生于感觉活动,产生于情绪体验和思维联想过程。形象创作的产生得益于情绪波动固有的感染力,从一个机体传导给另一个机体的能力。福塞克认为感染力问题是艺术学中最重要问题:“情绪的激发是艺术的根本。观察别人的情绪体验可以使观察者本人受到感染……这个感染的问题即是美学的主要问题之一。形象创作产生于情绪波动固有的感染力和从一个机体传导给另一个机体的能力。情绪的激动不局限于感知它的机体,而是发生扩散,在另一个机体里唤起同样的激动,迫使其重复这种情绪激动,模仿它。”居伊约^[1]写道:“要想在活的身体内封闭某种情绪,就像阻断热与电在其中的传导那么难;精神现象或生理现象,从本质上讲,是富有感染力的……对他人的某种动作或情感的感知能够在我们自己身上引起该动作或情感的反应……对惊叫的感知使我们完全被惊叫控制,被迫配合发声体的神经震颤而震颤。”

要想使机体感染某种情绪,产生情绪激动的模仿波动,甚至不一定需要发生情绪体验的机体的直接作用:只需回忆或生动地想像情绪激动的感受,就足以使进行回忆或想像的人受到感

染了。在没有体验、不为所动的情况下，无法回忆或想像某种情绪。记忆和想像在激发好感体验和模仿激情的过程中起着重要作用。没有记忆和想像，感受和行动的再现——即所谓的模仿——就无法实现。另一方面，回忆或想像某种感受，就意味着与记忆再现的或想像创造的感受主体进行交流，从而以反射的方式体验相同感受。在情绪活动中，记忆和想像只是内视感受引起的好感体验的特殊变体。

这一观点在居伊约的作品中得到了充分表达。关于记忆和想像问题，他写道：“回忆即是好感的形式，对自己的好感，当前的‘我’对过去的‘我’的好感……从木质上讲，艺术的诗意部分地等于所谓回忆的诗意；艺术家的想像所做的只是对形象进行加工，形象通过记忆显现给我们每一个人。因此，想像也像回忆一样带有艺术成分。回忆的生命即是自发进行结构和系统化的过程，是天然的艺术。艺术家工作最牢固的基础就是回忆其在成为职业艺术家之前，作为普通人所看到和感受到的一切。体验和感情在职业的影响下可能发生变化，但关于情绪的回忆却保持鲜活，因此，艺术家只有对这个永不损坏的材料进行加工，才能创作出最优秀、隽永的作品。狄德罗曾写道：艺术家要想让我落泪，并不需要他也痛哭，但正如人们公正地指出的那样，他过去必须曾经哭过；他的言语需要保留有曾经体验过、而现已消失的感情的回应。”

形象创作的基础就是对情绪的好感反映，对行动和感受的模仿再现。

b_ 模仿、复制、游戏

古代先哲亚里士多德早在其《诗学》中就明确指出：形象创作的基础是模仿。如果深入思考亚里士多德的论述，就能捕捉到其著作的根本命题：诗歌、绘画、音乐等所有艺术创作形式都是模仿行为，都是模仿的艺术。

“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂诗、大部分的阿芙洛斯笛歌和基法拉琴歌，所有这一切，”他写道：“总的来说，都是模仿的艺术……关于六音部诗中的模仿艺术和喜剧我们以后再讲，现在先谈悲剧……悲剧即是对重大的、已完成事件的模仿……因为……悲剧是对事件的模仿，而事件是通过一些剧中人再现的，而一定的性格和思维方式又决定了他们必然具备某些特征……由此自然引出事件的两个起因——思想和性格，主宰着所有人的成败……诗人应该尽可能地设想剧中人的处境，因为只有那些自己处于激情状态中的人，才能将某种激情传达得最真实，才能真正感染他人……因此，诗歌是天才或易激动性格的领域：前者擅长创作，后者容易心醉神迷。”

亚里士多德的定义思想深刻，言简意赅。艺术形象产生于以共感效应——即情绪的感染、情绪的好感响应——为基础的模仿行为。

在这里应当谨防错误地理解亚里士多德的模仿论。曲解该理论深刻内涵的现象至今甚为普遍。这种观点的拥护者将模仿看做是对周围现实的复制，对自然的模仿。对模仿论的这种理解不攻自破。因为按照它的逻辑，就得承认摄影是最完美的艺术，而将音乐和建筑清除出艺术殿堂。“巧妙编排音符的音乐家或对线条进行组合的建筑师又能模仿什么呢？”沃尔克尔特^[2]质问道：“莫非真有人会支持无稽的臆断，认为人声、兽叫、鸟鸣或无机自然界的噪音是作曲家该模仿的原型？建筑中的圆柱和拱顶又到哪里去寻找模型呢？”如此阐释模仿论显然是荒谬的，其支持者

的任何诡辩在评论家的凿凿论据面前都显得苍白无力。从本质上讲，这种阐释已使模仿论面目全非，因为模仿和复制根本就不是一回事。

只有人可以被模仿，在谈到模仿时，亚里士多德指的也是模仿人、模仿人的本性。严格地说，其他任何东西都不能成为模仿的对象。外部世界的物体——岩石、溪流、树木，甚至动物——走兽或者飞禽，总之，无法成为人类社会成员的一切，均不能被模仿。对所有这一切只能进行描摹、复制，传达其外观、轮廓、颜色，即视觉印象。但这样的描绘不是形象。形象是会思考、有感情、有体验、能激发情感回应的有生命的创造物；而描摹只是实物的复制，提供关于认知对象的视觉印象和直观认识，从而简化思维的认知工作。描绘是思维的产物，而形象是情绪感染的产物、模仿的产物。

然而，远不是所有模仿行为都属于创造性的、塑造形象的活动。要想成为创作，模仿应是自觉自愿、事先考虑好的。不是自觉自愿、下意识的、在外界因素的压力或各种形式的催眠作用影响下自发产生的模仿是被动的，它不包含任何创造性成分，也不能塑造出形象。形象只产生于有意而为的模仿行为之中。有意模仿的现象又叫做游戏。在《当代美学的任务》一书中居伊约是这样定义游戏现象的：“动物的戏耍在于模仿一般来说有益于个体生存和种族繁衍的行为……小猫和狮子窥伺小球，跳着用爪子滚球：这是有趣的进攻游戏。狗追逐想像的猎物或者装成和其他狗打架的样子它假装发怒，龇着牙，又啃又咬，其实牙齿只是稍稍碰到物体表面。生存斗争在简单的模仿中变成了游戏……这种情况我们在人的生活中也可以观察到。”

将生存斗争实践和所有与之相关的行为、感受作为自觉模仿的对象——这就意味着游戏。动物戏耍所包含的活动雏形在人类的活动中就是艺术创作、形象创作、艺术。

c_ 游戏的美学意义和实用意义

生存斗争实践一旦在游戏中成为模仿对象，就失去了它在现实斗争中的特性。现实斗争具有实用意义，它以保存生命为目的，而且必须达到一定的结果。其中的一切行为和感受，在游戏中得到再现时，就完全丧失了原有目的，它们不追求任何结果，而只注重行为和感受本身。游戏就是在无需实现一定目的的情况下，完成行动和进行体验，生存斗争主体有目的的现实活动在游戏中成为模仿的对象。游戏中的一切都像在现实的生存斗争中一样，但是真正的现实生存斗争并不在游戏中发生，而是具有幻想的性质，游戏者感觉自己不受残酷的现实斗争规律的限制，而是其所表现的生命自由创造者，在任意感受生存斗争的所有紧张不安的同时，依然是情绪的自主调度者。

“首先不妨谈谈审美情绪、游戏情绪所特有的自由感觉，”我们在上面引用过的福塞克的文章中读到：“做游戏的儿童和观众感觉自己仿佛脱离了现实的强制性规律，可以任意创造生活。根据格洛斯^[3]的看法，无论是游戏，还是艺术，其主要吸引力正在于此。”

游戏者在模仿生存斗争情节并体验与之相关的感受时，同时体会到一种具有审美特征的愉悦感：所有行为和感受完全取决于他本人的意愿，取决于他不受任何人、任何事限制的、绝对自由的活动。所有产生于模仿过程的人的行为和感受的这种审美化，也发生在艺术之中。

这一思想对于理解艺术活动的本质十分重要,福塞克在同一篇文章中明确指出:“观众在剧院里观看舞台上的剧情时,体验到强烈的快感;读者也正是这样享受小说的虚构情节的。观众、读者或听众体验到的感情由两种成分组成:其一,他在音乐和抒情诗作品中,感受到作者的情感,或者在戏剧、小说、部分绘画和雕塑中,感受到剧中人、主人公的情感,这种情感或欢愉或沉重;其二,他体会到凌驾于上述一切情感之上的、特殊的强烈快感,这种感觉十分独特,可以标识和概括艺术享受的所有形式,并赋予其共同的名称——审美感受。这种快感是所有审美感受形式的共同特征。观众、读者或听众体验到演员、书本等引起的所有情绪——快乐、痛苦、恐惧、愤怒,并且所有这一切都仿佛位于前景上,所有这些情感都吸引住注意力,但是,与此同时他不断地,尽管有时是模模糊糊、懵懵懂懂地,体会到特别强烈的快感,压倒一切,人们最终正是为了它,才进行审美观察的。”

福塞克和格洛斯将游戏和艺术引起的审美情绪与“脱离现实强制性规律的自由”感觉联系起来是正确的。在自觉模仿的过程中,被模仿的一切均经历审美化过程。无论是何种行为和感受在游戏和艺术中成为模仿对象——快乐的或痛苦的,可笑的或可怕的,美的或丑的——游戏者总是不可避免地感受到特别的快感,它来自作为绝对自由的主动游戏行为。

游戏引发十分强烈的快感和审美情绪。体验这种巨大享受的渴望成为一种需求,这种需求在被亚里士多德称之为模仿,而被当代生物学家和心理学家称之为游戏之中得到满足,而在此之中人们发现了艺术审美情绪和艺术创作的起源。

从游戏和艺术都引发审美情绪这一点决不可能得出这两种活动均源自它们催发的情绪。恰恰相反,游戏应当先于这个情绪而存在,因为不能在没有兔子的情况下做焖兔肉。作为对生存斗争的模仿,游戏来自这个斗争,也是为了这个斗争,并在这个斗争中实现十分有益的功能。

在游戏中得以再现的行为失去实用意义而获得审美特征,这一情况为许多游戏和艺术理论家宣扬游戏和艺术的无用和无目的,并将其功能纯粹归结为激发审美快感提供了理由。这些理论家的谬误在于,在他们的解释中,由承认模仿中再现的行为和感受的非实用性、无目的性和仅仅的审美特征,变成了否定模仿本身的目的性和实用性,认为模仿活动单纯具有审美意义。尽管这种观点的错误显而易见,并多次在一些大学者的著作中受到批判,但它至今仍拥有市场,导致对游戏和艺术的本质的误解。已经到了清除这种思想的时候了,应该坚定地树立一个信念,即游戏不是无意义的消遣,而艺术不是审美的小玩物,游戏完成特别重要的、有益生理的功能,而艺术也毫不逊色,同样完成有益社会的功能。让我们聆听一下几位大学者就这个问题的看法,他们所代表学科的研究内容正是称之为“游戏”和“艺术”活动的本质和功能。

哲学心理思想的重要代表冯特^[4]写道:“艺术是劳动的产物。没有一种游戏形式不以这种或那种严肃劳作作为楷模,从时间上看,劳作理所当然的是发生在前的。生活的需要迫使人劳动,而在劳动中,人一点点地学会了把用力做事当成一件乐事。”

著名心理学家里博^[5]发展了本质与此相同的思想,他在《情感心理学》一书中写道:“游戏是有益的……人和高级动物的游戏是对积极生命活动的准备和前奏。”

历史诗学的奠基人维谢洛夫斯基^[6]写道:“看似没有目的的游戏符合练习和调节体力、脑力

的下意识需求。这即是亚里士多德所说的在戏剧中进行心理生理净化的需求。”

在福塞克的文章《艺术与游戏》中我们读到：“艺术的目的是享受，正如吃饭的目的不是享受一样。我们认为大部分美学理论家的主要错误在于他们下意识中混淆了两种不同的视角。从一个视角看来正确的内容，换一个视角就变得不正确了。从主观的角度看，艺术和美学感受的目的就在于其提供的享受。艺术是一种自为自在的活动；在主观的意识中，它本身即是目的。在这种意义上，‘为艺术而艺术’的要求毫无疑问是无可厚非的。但同样无可指摘的还有为科学而科学，为爱情而爱情，为游戏而游戏，为做梦而做梦，为吃饭而吃饭。在此全部的差别只在于程度的不同，在于活动的结果距离活动本身有多远。对做梦和吃饭显而易见的东西，对爱情来说就不甚明了了，更何况游戏和艺术。然而从客观的角度看，这些活动就可能是帮助个体或种族适应生存的方式；客观上它们的目的不在于它们本身，而在于它们的有益性，在于它们的结果。艺术也不例外，它也具备有益的功能。艺术的目的在于培养情感性格。”

由此可以看出，在远离一切实践利益和生存斗争干扰的“纯艺术”派和服务于生活利益的实用艺术派之间的由来已久、延续至今的喧嚣辩论，只不过是一场误会造成的，是空洞的吵嚷，是一场杯水风暴。对艺术本质的正确理解可以避免这种争论的发生，取消其理性基础。著名文学评论家阿波隆·格里戈里耶夫^[7]早就意识到，这是建立在误解基础上的毫无益处的讨论，他在1856年发表的文章《关于艺术中的真实与真诚》中写道：

“对所有真正的艺术家来说，艺术就是他们天赋的世界巨力，是有益于人的心灵、有益于社会生活的崇高使命。他们当中的某些人敌视有益性，其实是因为反对狭隘地理解有益性。比如，清扫街道带来的物质益处，作为精神生命表现之一的艺术完全无法提供——但是如果没有这些精神生命的表现，没有这些在利益捍卫者眼中的‘小插曲’，生活也将变得冷漠和毫无生气，人类也将陷入完全无需打扫街道的状态。幸好在比较率真的创作时代，比如在但丁和莎士比亚时代，甚至在莫里哀时代，在艺术中划分纯艺术和社会使命成分的问题从来没在这些伟大诗人的头脑中出现过。”

1856年迄今已过去了一个世纪，在格里戈里耶夫头脑中闪现的想法已在著名艺术学家的一系列著作中得到了广泛的发展和充分的科学论证，只是令人诧异的是，这个思想至今仍未成为共识，甚至在今天还可以找到许多乐于拾牙慧的人，重提早就寿终正寝的讨论。

d_ 游戏与艺术创作。形象的产生

我们揭示了反映在游戏中并蕴含艺术起源的自觉模仿活动的本质、特征和意义。游戏——这是创造性的模仿，艺术创作的早期萌芽形式，形象即产生于其中。认为形象产生于事先考虑好的模仿行为与认为形象产生于游戏行为的观点，其意义相同。这样，亚里士多德的艺术论就与斯宾塞和格洛斯的理论联系起来：亚里士多德在事先考虑好的、有意的模仿中发现了艺术本质，也就是斯宾塞和格洛斯所说的与艺术同质的游戏。

上面已经提及，我们可以在动物世界、在处于生物发展高级阶段的动物的戏耍中观察到有意模仿的现象。其实戏耍的动物也是在模仿，通过身体再现它在生存斗争中的行动和感受。毋庸

置疑，我们在动物戏耍中观察到的现象，随着类人猿向人的进化，可以发展进化为艺术创作。但是类人猿不是人，其戏耍也不是艺术创作。

游戏与艺术的关系问题至今悬而未决。如果所有艺术都是游戏，而并不是所有游戏都是艺术的话，那么如何区分二者呢？法国著名心理学家里博在《情感心理学》一书中尝试回答了这个问题：“游戏是一个大的类型，艺术活动相对于它来说只是其中的一个种类。这个特殊游戏形式的突出特征是能量消耗在形象集成中，并创造出作品。”

里博在此指出了区别游戏与艺术的至关重要的一点：游戏与艺术活动不同，不能创造作为物质存在于现象世界的“形象集成”，即我们所说的艺术作品。

在梅曼^⑧的《美学》中，我们可以找到关于这一思想的更清晰的表述：“艺术活动创造可以留存的作品，并自觉地以这个作品为目的。游戏却不创造可以留存的作品。”有必要进一步深入探讨分别号称游戏的和艺术有意模仿行为之间的这一区别。

当有意模仿表现为生物个体利用天生的、自然赋予的器官进行游戏时，它还只是游戏的生物现象，尚不称之为也不可能号称为创作。人区别于猴子及整个动物世界的最本质的一点在于，他是“会制造工具的动物”。艺术创作和游戏的最本质区别在于，人在艺术创作中塑造形象，在独立于其机体而存在的客体——即形象中，表现人再现的感受和行为，而动物在游戏时，只利用自己的身体器官、通过进行戏耍的机体的姿势和状态表现感受和行为，这只是进行戏耍的机体，而不是创作出来的形象。只有成为“会制造工具的动物”之后，人才成为形象的创造者。形象的创作和劳动工具的制造同时开始，而艺术创作和技术创作同时产生。

在技术创作中制成的劳动工具是人类身体劳动器官的人为延伸，作为一种补充，增加人类与生俱来的自然器官的劳动力。比歇尔^⑨写道：“工具是为适应某项劳动要求而对身体肢体进行的完善。锤子即是更坚硬而又不敏感的拳头，用锉刀和锋利的贝壳代替指甲，桨和铲即是更完善的手，夯杵即是踩着脚，磨石即是进行碾压的手掌。”与此同时，工具又是发生客体化的器官，获得了独立于人类机体的存在，可以成为任何人类个体的器官，可以说，它是一个集体器官。区别于构成生物个体不可分割的一部分的自然器官，工具是一种社会器官。

在工具中，自然器官只完成生产功能，是机体进行生存斗争和满足生存需要的手段。而自然器官还有另一个功能——即表达机体状态及其内在感受的功能。人还创造人工表达器官，在这个创造的过程中，他已成为艺术家、艺术作品的创造者。这条道路上的第一步就是我们所说的装饰，增强自然器官的表现力，使其更鲜明，更具感染力。

以奥纳斯·科恩说：“所有装饰都是为了强调人的某些身体部位或动作特点；是自然表现的人工加强。我们在这里所指的是以下现象：为身体染色，文身绘画，头饰，对需要吸引特别注意的器官进行裹缠，缀以对称的、鲜艳抢眼的挂饰。”

人从装饰自然器官，以增强其表现力，转为创造脱离机体而单独存在的人工表达器官——根据赋予自己的脸以某一种表情的需要，而创造或模制而成的面罩或面具。面具使所表达感受的特征得到刻意的强化，更加具有表现力，是向人脸的塑制和速写、向其独特表情的雕塑、绘画造型的自然过渡。在最早的、尚十分接近生物游戏的舞蹈艺术和原始民族舞蹈中广泛运用的面

具装饰和假面道具,为绘画和雕塑艺术奠定了基础。我们在法国著名心理学家里博的著作中可以找到这一思想的证明。他在《情感心理学》中写道:“舞蹈同时也是哑剧,具有一定的造型特征,是活的造型艺术。此外,舞蹈还需要图画、文身等一切人体装饰手段,而这正是纹饰、雕塑和绘画的起源。”这样,体验的表达开始脱离机体,获得单独的物质存在,有如转化为一种新的物质形式。

随着这些人的情绪状态的人工表达器官的出现,称为游戏的活动的性质也发生了深刻的变化。构成游戏本质的机体状态和感受的再现出现在人造器官中。现在对某种感受的游戏和再现就意味着在有关的人造器官组合中表现这种感受,创造处于情绪体验中的人的投影,换言之,即塑造他的形象。游戏成为形象的创造,艺术的创造。后者与游戏具有亲缘关系,因为其中表达的感受不是来自外界压力,而是对感受的自由、自觉再现。而艺术创作也有与游戏截然不同的地方:人与游戏的动物不同,不将再现的感受表达在自然器官中,而是表现在其创造出来的、生成形象的人工器官中,形象就好像是这些感受在具备所有活的人类表达机体特性的人造机体中的再现。

② 作为再现的艺术创作

正如个体进行生存斗争的自然器官是在技术创造的工具中得到独立于生物个体之外的存在,并具有了社会属性,在艺术创作中,独立于人类机体的人造器官的表达也获得了社会性。艺术创作不同于游戏,已经不是生物机体对其本性固有的感受和行为的模仿,而是创作者通过共感生产作品的活动。感受的模仿和再现在此表现为共感、相互模仿,获得社会属性。“情感一旦获得音乐身体,也就创造了其巨大的社会价值,因为音乐身体即是情感的社会化”——卢纳察尔斯基在《艺术学的一个飞跃》一文中写道。在艺术创作的作品——即形象——及其创造者之间关系十分密切,就像震颤的机体,互相感染情绪、互相传导激情。“诗人、小说家、剧作家、音乐家,甚至常常还有雕塑家和画家,他们都能感受到他们所创作的个性的感情和欲望,并将自己等同于他们,这是众所周知的事实,几乎成了普遍规律”——里博在《创造性想像》一书中如是说。

艺术家生活在自己创作的形象的激情中,同时形象也依存于艺术家的感受。在艺术创作过程中,这样的形象形成整整一个群落,感受形象激情的艺术家就生活其间,同时,形象又生活在人们中间,以自己的情感感染他人。居伊约确切地表达了这一思想,他将艺术创作作品定义为“形成、存在于我眼前并呼唤我加入、而我运用全部心智力量真地得以跻身其间的灵魂群落。我们对艺术作品感兴趣是由于在我们、艺术家和作品人物之间形成了一个联合体:这是引起眷恋、享受和痛苦的新的群落,你会完全融入其命运”。

所有这一切都在艺术家本人关于创作感受的言谈中得到证实。伟大的戏剧艺术大师斯坦尼斯拉夫斯基在谈及他如何塑造易卜生笔下的斯多克芒大夫这一形象时,写道:“甚至不在舞台时,只要我一换上斯多克芒的举止作派,心里就马上涌现曾经导致这种举止的感情、感觉。形象和角色的激情有机地成了我自己的激情,或者,确切地说,正相反,是我自己的感情变成了斯多克芒的。这时我感到作为演员的最大快乐——在舞台上像表达自己的思想一样表达别人的思想,像沉

浸于自己的激情一样沉浸在别人的激情之中，像完成自己的行动一样表现别人的行为。”

萨尔赛^[10]列举了一位法国著名女演员的话：“从我得到角色的那一天起，我就和它生活在一起。可以说，是它控制了我，进入了我的身体……因此，我常常在家里，甚至在任何地方，几乎总会无意地表现出我想赋予角色的语气和面部表情。”

演员塔尔马^[11]这样讲起自己的第一次舞台表演：“作为一个九岁的小男孩儿，我深深地进入了情绪，在谈到死亡时，完全陷入了现实的痛苦，嗓音都变了，大声痛哭，最终失去了知觉。”

伟大的俄国作曲家格林卡说过，当写到苏萨宁和波兰人在森林中的那一场戏时，他完全投入到主人公的感情之中，头发都立了起来，身上直冒冷气。

格鲁克^[12]写道：“只有当艺术家本人能够以充分的同情融入其描写的生命时，他的描写才具有说服力。”古诺^[13]说：“我就像看见周围的物体一样，清晰地听到我的主人公们的歌唱——我可以一小时、一小时地倾听罗密欧、朱丽叶、劳伦斯，或其他剧中人，并且相信整整一小时我都在聆听他们。”

皮谢姆斯基^[14]这样谈论他所创造的形象“他们围绕着我，并且整夜伫立在我面前，看着我，栩栩如生，不让我入睡。”冈察洛夫几乎用同样的语言描述他笔下形象的产生过程：“工作在头脑中进行，人物不给我安宁，纠缠不休，在场景中造型，我断断续续听到他们的谈话——我经常感觉，请上帝宽恕，这些都不是我想出来的，而是就飘浮在我周围的空气中，我只需进行观察和思考就可以了。”屠格涅夫这样描述自己的创作感受“你会感到有某个人站在你身边，和你一起走路——于是一个生动的面目就形成了。这就像做梦一样。你就在小说主人公们中间，看见自己和他们在一起。”

福楼拜在给丹纳^[15]的信中写道：“我用想像塑造的人物触碰着我，追逐着我，或者，确切地说，我感觉自己就在他们中间。写到艾玛·包法利中毒时，我感到自己嘴中也有鼠药味道，仿佛也中了毒，两次感到胃部消化不良，午饭后还吐了。”瓦尔特·司各特在向秘书口述《艾凡赫》时，有时会从沙发上跳起来，模仿小说中的人物朗诵。

波兰^[16]援引福楼拜的一封信中的精彩片段：“今天从下午两点开始我一直在写包法利。他们骑马时，我也在场，你能感到热得出汗，喉咙发干。这是我一生中罕见的一天，我自始至终都在最完整的幻景中度过。现在是六点，当我写作时，每个字都牵动着我的神经……我深刻体会到我的女主人公的感受，以至于害怕自己真的会感染上这些情绪，我从桌边站起来，打开了窗子，以便使自己平静下来；我现在双膝、背部和头部都剧烈疼痛，神经倦怠，而由于我现在整个处于恋爱中，所以应该在躺下睡觉之前，向你描述他们的爱抚、亲吻和我现有的全部想法。你不再是你自己，而变成了想像中的生命，这是何等的写作享受啊！比如今天，我同时既是男人，又是女人，既是情夫，又是情妇，在秋天午后的树林中骑马漫步，头上是金黄的树叶，同时，我又是马儿，又是树叶，又是风，又是他们说的话，又是那轮深红的太阳，它使得因爱而沉醉的眼睛眯缝了起来。”

在这种激动中，在与其他人的忘我交往和对其生命的共鸣体验中，包含了艺术创作的灵感，没有灵感就无从产生形象，就像如果没有自然表达器官向人工表达器官的转化，形象也无从产生一样。形象得以实现的人工表达器官的出现构成了形象创作的技术方面。不掌握艺术的技术，

就不能成为艺术家。但是没有感情,没有情绪的激动,人工器官就和(这种情况下的)自然器官一样,什么也不表达,也就失去了其有条理、有生命的材料特性。因此,无论艺术家将形象创作的技巧掌握得多么好,如果没有灵感、对所创造的形象缺乏共鸣体验,他还是塑造不出生动的、激动人心的形象。如果人工表达器官来自表达创作者情绪的自然器官,有机地产生于其中,那么它就可以进行表达。

这也说明这样一个事实:许多艺术家在塑造形象的过程中,运用各种手段,在自己身上激发形象特有的性格和感受。其中包括被拉普申称之为‘乔装’的方法,其实质表现为装扮,艺术家在某段时间内穿着所表现人物的服装。比如,巴尔扎克就曾穿着工装混在工人中间。巴拉基廖夫^[17]在研究高加索民歌时,就穿着当地山民的服装在高加索漫游。外形的模仿有助于艺术家与其所描述的性格世界协调一致,进而与性格的情感产生共鸣。从楚科夫斯基关于列奥尼德·安德烈耶夫^[16]的回忆录中,我们了解到,在这位语言艺术家的创作实践中,‘乔装’起了多么大的作用。

楚科夫斯基写道:“安德烈耶夫在自己宽敞的书房中一边踱着步,一边讲着警备巡逻舰、锚、帆等和大海有关的东西。今天他是一个海员,一只海狼。甚至他的步态也变得带有大海的韵味。他不抽卷烟,而抽烟斗。他刮了胡子,像水手那样敞着衣领。饱经日晒的脸。钉子上挂着一个航海望远镜。您想要谈点别的东西,他只是出于礼貌在听着。明天早晨我们将乘上‘萨瓦’,而眼下……‘萨瓦’是他的摩托快艇。他谈水上事故、水下礁石和浅滩。深夜。凌晨四点。您坐在沙发上听着,而他边踱步边自顾自地说个不停……谈论神,谈论死亡,说所有的海员都信神。在深海环绕之中,他们总能感到死亡的临近;每夜观察星辰,他们都成了诗人和智者。要是海员能把自己在印度洋的某个海港星空下的那些感受表达出来,莎士比亚和康德也会黯然失色……但他终于累了……拿着蜡烛走开了……早晨,我们将乘‘哈马以都’号汽船出海。安德烈耶夫从哪儿弄来这顶皮质的挪威渔夫帽的?这种帽子我只在《环球》杂志的图片上见过。还有高腰防水靴,完全和电影中海盗穿的那种一样。如果给他一把大鱼叉——他就是杰克·伦敦笔下了不起的捕鲸人了。汽艇到了。而这是化装成水手的花匠斯捷潘内奇。我们在芬兰湾游弋到很晚,我一直无法停止赞叹面前这个天才的演员,他已经一天二十四小时在没有观众的情况下,为了自己扮演这么有难度的新角色。他是怎样地在装烟斗、在啐口水、在时而瞥一眼玩具指南针呀!他感觉自己就是某艘远洋轮的船长。他大大地叉开有力的双腿,注视着前方,凝神不语,时而不连贯地下达命令。对于乘客一点也不注意:远洋巨轮的船长怎么能和乘客聊天呢!……过几个月您再去他家做客,他又变成画家了。他留着长长的卷发和唯美主义者的小胡子。身上穿着黑色天鹅绒上衣。他的书房变成了画室。他像鲁本斯^[18]一样多产:整天手不离画笔。您从一个房间走进另一个房间,他向您展示他那些金色的或黄黄绿绿的画……整个晚上他一边在宽敞的书房里踱步,一边讲着委拉斯开兹^[20]、丢勒^[21]、弗鲁别利^[22]。您坐在沙发上听着。突然,他眯起眼睛,后退几步,向您投来画家的眼光,然后呼唤妻子说:‘阿尼亚,快看这光影!’

艺术家还发明其他一些更有效的办法,以激发自己进入所塑造人物的情绪状态。拉普申写道:“狄更斯在构思自己的小说时,往往求助于镜子。他的面部表情特别丰富,用卡莱尔的话讲,他的面部融合了五十个人的心灵和生活。他利用面部表情和手势在自己体内唤起所塑造人物的

情绪，就是为了更深入地感受这个人物。”拉普申还列举了另一个艺术家利用特别办法激发所表现人物情感的例子：“有一天卡拉奇来找多米尼格诺，发现后者正在房间里走来走去，表情凶残可怕。多米尼格诺向莫名其妙的卡拉奇解释道：‘我正在研究威胁圣安德烈的士兵。

库普林的妻子在回忆录中谈到作家进行创作时的举止：“亚历山大·伊万诺维奇的行为让我感到惊奇。在动笔之前，他先做一系列旁人看来十分奇怪的动作。他时而站起来，然后又重新无力地坐回椅子上去，时而悲恸地抖动高高举起的双手，时而对着镜子痛苦地摇头。与此同时，还小声嘀咕着什么，偶尔用各种语调大声念诵断断续续的句子……我感觉自己就像是在看一幕内容不明的哑剧。后来亚历山大·伊万诺维奇向我解释说，他努力通过意志力和记忆使自己进入小说的情境，只有激发出他自己表演时体会到的那种情绪，他才能下笔。演员齐列尔曼的每个动作、手势、面部表情，库普林都根据自己对着镜子传达的表情是否成功，而重复或修改好几遍。”

这就是“研究”对于艺术家来说意味着什么！从上述例子可以看出，这种研究的本质就是游戏，就是再现人物性格的外在表情和内在情感。艺术家进行‘观察’‘发现’和‘捕捉’，所有这些都不是发生在逻辑认知过程，而是在模仿过程中完成的，其中被观察、发现和捕捉到的东西都汇入情绪共感的洪流。

爱伦堡写道：“我们经常说，作家应该具有敏锐的观察力，这大多是出于习惯。在阿菲诺格诺夫^[23]的日记中有一段有趣的记录：‘要是作家的艺术在于会观察人，那么最好的作家一定是医生和侦察员，教师和列车员，党委书记和军事统帅。但实际不是这样，因为作家的艺术在于擅长观察自己。’阿菲诺格诺夫正确地驳斥了‘观察力’的传统概念；在小说创作或悲剧人物的塑造中，作者的体会和意识发挥着重要的作用，因为只有当作家熟悉并理解这样或那样的激情时，他才能理解其他人的内心世界。”

在艺术家和他的形象之间存在着共感的心理生理联系，他和形象有着共同的生命，形象就源自于他的生命，就像婴儿脱离母体一样，脱离作家的存在。伊利亚·爱伦堡在《作家的工作》一文中，根据自己的艺术创作经验写道：“主人公对于作者来说都是活生生的人，他爱他们，与他们同喜同悲。我不知道，关于巴尔扎克在描写高老头之死时自己也感到不适，甚至都想叫医生救治的说法，是杜撰出来的，还是确有其事。如果这是一个传说，那么它很好地表达了巴尔扎克对主人公的态度。而且，难道作家可以不亲身试死就去描写心爱的人物的死亡吗？可以说，作家在真正的大限来临之前，往往要多次体验濒死的感觉。巴尔扎克性格外向，因此其他许多作家甚至对亲人都要隐藏的东西，在他身上表现了出来。当作家写完小说，因完成一件漫长、艰巨的工作而常有的短暂喜悦平息之后，往往会经历一段沉重的时间：他仿佛被迫离开了那些朝夕相处的人。即使远离的是已成为过去的作品的人物，他永远也不会彻底断绝和他们的往来；他们是无形的一群，围绕着他。每个母亲都知道新生命诞生的意义。列夫·托尔斯泰理解这一点，并出色地描述了这个过程。不知道我们所有的批评家们是否明白这一点。”

我们再补充一句，不总是明白这一点的不仅有批评家，而且还有许多形象创作工作者。他们无法料想，形象永远产生于激动的情感，是情感在情绪激动的机体的人造器官中的表达，反而认为形象的基础是表面可以观察到的物质和物体，在描述这些物质和物体时，他们塑造的不是涌

动着生命的激动人心的形象，而是一些多少可以传达这些物质和物体的逻辑认识的图解。

f_ 形象与艺术家。形象中个人性格的社会化

为了塑造形象，需要以形象所表现性格的生命为生命，使性格的所有情感成为自己的情感，让自己也体验到令性格激动的情绪和想法，就像弗洛伊德学派研究者所说的那样，使自己等同于这个性格。

弗洛伊德的追随者阔冈大夫写道：“当艺术家与主人公的等同的支持不足时，创作出来的形象就矫揉造作、苍白无力、毫无生气，是凭空臆想。”因此，所有表现在形象中的感受永远是艺术家自己的感受，每个形象体现的性格都在同感过程中成为艺术家本人的性格，是其丰富个性某一方面的表现。

在罗曼·罗兰的日记中我们看到：“让·克利斯朵夫只表达了我的个性的一个方面。它还有其他方面，而且也将得到体现；我像任何一个真正有生命的艺术家一样，不是局限在一个固定的框框中，而是不断发展的。可以说，每当我将某种激情或心灵状态表达出来，就从中得到了解脱，而其他激情也想得到宣泄。这是规律。”清楚了解这一艺术创作规律的批评家兼诗人——阿波隆·格里戈里耶夫——在《关于艺术的真实与真诚》一文中写道：

“有人问我：难道诗人本人真能感其主人公所感、为其主人公所为吗？比如，难道莎士比亚能够像罗密欧那样恋爱，像哈姆雷特那样复仇，像奥赛罗那样嫉妒，像麦克白那样爱慕虚荣，像理查那样冷酷、奸诈、胡作非为，像福斯塔夫那样自夸和堕落，可以毫不犹豫地回答，除了理查和福斯塔夫是通过巨大的反面想像力塑造的，其他人物的感情和行为的种子就在其创造者的本性中，这个种子在形象中发展，掩盖了其他性情特征，但它的发展程度与在作家本性中高度发展某一特征可能达到的程度一样。在理查和福斯塔夫的形象中，诗人运用了对自己丰富本性的阴暗面和受抑制部分的观察；否则形象不会如此鲜明和真实。”

俄国批评家的这一思想得到了英国大作家索梅尔歌特·毛姆的支持，在长篇小说《月亮和六便士》中我们读到：“有可能在塑造骗子和坏蛋的形象时，作家努力满足自己那些大自然赋予的、被文明社会的习俗和法律排挤到神秘的潜意识领域的本能。在赋予想像的创造物以血肉之躯时，作家仿佛同时也赋予了自己平时不能表现的那一部分‘我’以独立的生命。他的快乐是一种解放的快乐。”

这一思想的表达和阐述我们还可以在德国著名文学理论家米勒—弗列因费尔斯^[24]的作品中找到：“在诗人体内，就像在多情善感的读者体内一样，存在着在生活中从来不表现出来的、只能在诗歌中表达的本能。在我们内心与生俱来地存在着一些环境不允许发展的行为和情感基础。许多诗歌作品的感染力都是建立在这个基础之上。有时一个在现实生活中连苍蝇都不会伤害的、驯顺的小市民，能够同情米哈伊尔·廓尔哈斯野蛮的狂怒，因为在他的心灵深处隐藏着诗人所描述的被日常生活抑制的那些激情冲动的萌芽。”

文学研究的成果和作家本人的证明不容置疑，形象艺术创作的根源不在逻辑思维领域，而在情绪领域，在于好感，在于人类情绪、感受、性格的共鸣。创造形象意味着在他人身上看到自

己,在他人身上发现自己的“我”,使自己融于另一个“我”,像人们说的那样,实现再现。形象的创造者拥有被帕斯卡形象地称之为“多重人格”的特性。居伊约说过:“创造者天才的基础是脱离自我的能力,他可以分裂,个性模糊,同时体验几个境况完全不同的人的生活。”伟大的俄国雕塑家安托科尔斯基^[23]也支持这位哲学家的看法:“如果有人问我,我是谁,我会回答是艺术家,过着一种生活,同时它又充满了其他生活,我能感受到其他人的感情。”使自己变成另一个生命,再现、创造独立于艺术家机体之外的人类性格和情感——这就是构成艺术创作活动本质的形象的诞生。

为了使自己的感受客体化,艺术家需要在他人身上看到感受的表现,因为谁也不可能在自己身上看到它。感受的外在表现只有通过同感,成为另一个人的感受,才能为艺术家所见,也只有在他人的身上观察到的,才能成为创造性模仿的对象,才能实现在艺术形象中的客体化。作家普里什文公正地指出:“不能在自己身上看到自己,要想看见自己,应该观察另一个人。”然而,要想塑造形象,仅仅观察别人是不够的,必须在他人的身上看到自己。瓦连京·卡达耶夫^[24]在《构思与时间》一文中写道:“在每个人物身上都有塑造他们的艺术家的一部分心灵。主人公不能简单虚构,作家还应该进入他的生活。作者永远也不会对自己说:我要写谢卡或米佳了,他应该成为他们,像进入自己的经历一样,走进他们的经历,变成构思的形象。这很难。在这里作家与演员相近,只是演员更轻松些,因为他有别人写好的角色,并且每个演员只完成一个角色。而作家在塑造人物形象时,需要逐个变成他们之中的每一个人。”

再现——这是艺术家们特有的能力,他对别人的生活感同身受,又能把自己的生活变成艺术形象客观表现的另一个个体的生活。但这已不是生物性的个体,而是通过人类情感的人工表达器官表现的抽象个体,其中表现的情感令别人激动不安,每个人都能从中找到自己个人情感的表达。在形象中发生了人类情感的抽象化和社会化。

不仅如此,在利用人工表达器官表达人类情感时,艺术家还可以在形象中更加鲜明地突出这一情感的特征,从而增加情感的强度和力度。因此人类性格的情感在形象中表现得更加鲜明,变得更加富有表现力,给人留下更完整、更鲜明、更深刻的印象。在创造性塑造的形象中,任何情绪感受都无一例外地获得社会性,变成具有社会普遍意义的个体化表达,同时获得生物个体无法企及的表现力。这就是产生于创造性模仿活动中的形象具有典型意义的根源所在。

在谈及艺术形象的这个特点时,必须谨防常见的、违背形象本质的错误观点。有人认为,艺术形象的特别表现力和典型性源于艺术家在形象中集中了一系列性格的共同特征,赋予形象以概括的性质,摒除了一切个人的、例外的、个性化的东西。这种解释把形象变成了完全有悖于其本性的纯粹的逻辑建构。作为逻辑概括创造出来的形象将是一个死板的程式,一个机械制品,而不是产生于真正的艺术创作活动的、活生生的、永远具备个性面貌的生命。

表现在人的自然器官中的特定情感和性格的特有表达,在形象的人工表达器官里再现时,可以通过加强或减弱个别表达器官的作用而发生变异。于是产生所谓的怪诞形象,某些方面的表现夸张地发达,以至于遮蔽了其他方面。得到一些畸形的、怪异的形象,但它们不乏现实生命的特征,类似那些大自然的畸形产物,它们被大自然变了形,天生带有发育不良或发育过剩的器

官。在塑造这类形象时，艺术家并不违背大自然的规律和生命法则，所以给人的印象是其作品塑造的都是活生生的生命，能够以自己的情感感染人、激动人。萨尔蒂科夫-谢德林是塑造荒诞形象的大师，每个熟悉其作品的人，都了解他笔下形象的动人之处，把它们当做生动的人类性格的体现。

9_ 形象创作的人类中心和人类模式。形象的形式及其内容

综上所述，我们得出结论：只有人类个性及其行为、感受和性格可以成为形象。

“高尚艺术的所有作品都用来表现人类特征。”歌德如是说。

马科斯·克林格尔^[27]在《写生与素描》中写道：“人和人的身体是一切艺术的核心和中心点，它涉及一切关系，艺术在久远的发展过程中脱离了这一中心。造型艺术、美术绘画、建筑设计等一切艺术创造的作品在其每一部分都和人的身体有着最紧密的关系。”

以奥纳斯·科恩认为，审美观察的对象无一例外地要求把其当做完整的表达。人位于所有审美领域的中心。人的形体主要是造型艺术的对象 人的生活、行为、苦难、感情是诗歌至关重要的内容。

“在文学作品或艺术创作中最感动我们的是人或自然的人的一面，”居伊约在哲学论文《从社会学角度看艺术》中写道。

然而这并不是说表现人类性格的艺术形象永远具备人的形式。这是因为人一接触周围的外部世界物体，就使其带上了自己的性格印迹。本身并不具备人的性格的、人周围环境中的物体发生了人化，和人连为一体，仿佛变成了他的外壳，像贝壳一样，包含着有生命的机体，并表现出机体的结构特征。居伊约关于建筑的论述可以适用于艺术作品表现的整个物质世界：“建筑的使命就是为了容纳生命；它所包容的运动和生命渗透于其所有材料，且显露无遗；为生命建造的建筑物，其本身仿佛也是一种生命体，带有通往外界的孔道，有像眼睛一样的窗户，像嘴一样的门，——具有生命物质不断运动的一切特征。动物最早的建筑是几乎与它的身体构成一个整体的壳或盾。’换言之，建筑——这是人化了的物质世界，只有通过人化，通过‘表现浸透于艺术家笔下所有外界物体和现象的人的生命和运动，’整个外部世界才进入艺术领域。

这些带有人类性格特征的外部世界的物体和现象，在艺术创作中，像人的形式一样，是作为人类特征的表达形式出现的。对于艺术家来说，外部世界只是人的性格的一面镜子，吸引他的是反映在镜子中的人的性格，而不是镜子本身。这就是对人周围世界的物体和现象采取艺术创作和科学认知两种截然不同态度的根本区别：科学致力于提供有关这些物体的质量和性能的概念，艺术则希望借助这些物体和现象引发相关的人类感情。

艺术家将其身边的世界进行人类模式化，赋予动物、植物、甚至没有生命的物质以人类的性格和人类的感受。对于艺术家来说，外部客观世界不是进行逻辑认知的对象，而是进行情感、情绪感知的客体。艺术家不是通过逻辑思维，而是借助共感的好感情绪与外部世界的现象发生关系。在每个外界现象中，他寻觅和发现的都是自己的内在生命、激动和情感的外在表达。在他的意识中，外部世界的所有物体都成为感情的载体，都蕴含着情感表现，并因而成为形象，这种感

情在形象中得到刻画，获得外在的、物化的表达。自然界和人周围世界中的现象本身并不具备人的性格，只是通过人化过程，在被赋予了人类情感，获得了人的表现和性格以后，就成为形象了。

这一思想在米勒-弗列因菲利斯的《诗学》中得到了成功的体现。他写道：“由于诗歌作品产生于人的情感，并引起其他人的同样感情，因此很自然，人类的情感是诗歌的主要素材。确实如此，进入诗歌的其他因素，只有当其与人接触并成为人类情感的象征时，才获得诗意的价值。同样，只有当自然界反映人的情绪时，才成为诗歌作品的题材；以动物为主人公的作品之所以吸引人，是由于动物具备了或非常明显地暗示了人的品质。”

伟大的画家凡·高也对这一点确信不疑。他写道：“我经常有写生的愿望。我在整个自然界中，比如在树木中，看到了表情和——可以说——心灵。一行白柳有时和收容院里的一队老人有某些相同之处。幼嫩的黑麦可能带有一种难以表达的纯洁、温柔，像熟睡中婴儿的表情那样，引起我们的感动……每当雪后我看到一小堆完全冻透的菜茎，就会想起一群大清早站在卖开水和热木炭的小摊前裹着厚厚的衣服、戴着旧头巾的女人。”在另一封信中他写道：“我越来越感觉到，形体绘画是相当美好的事物，它还对风景绘画产生间接的正面影响。当你画一株白柳，它仿佛是一个有生命的存在（事实上也确实如此），它周围的一切会自然而然地各就各位——你只要把精力集中在所描绘的这棵树上就可以了，直到赋予它某种生命力为止。”伟大的诗人歌德也应和凡·高的见解：“在艺术作品中被外行人当做自然接受的，恰恰不是（外在的）自然，而是人（内在的自然）。”

当涉及形象问题时，我们习惯于把形象想像成可见实物的样子，这常常把我们引入歧途。在一般的理解中，形象、画面永远只是人周围现实物体的可见相似物，而不是人类情感的具体表现和物化表达。我们往往对艺术中一些没有可见外形、而只表达人的情绪活动的形象熟视无睹。音乐艺术所塑造的形象即是如此。不仅如此，就算是可见的艺术形象，从本质上讲，也并不是可见现实物体的造型。这在建筑形象中尤为明显，我们在自然的可见创造中找不到它的相似物，因此它没有造型，却充满了表情。即使在可见的绘画和雕塑形象中，那些通过艺术想像塑造的千奇百怪的形象又表现了哪些现实的物体呢？这些物体不存在于可见的自然中，但其中表达的人性感受却是真实的。体现在艺术形象中的人类性格常常并不具备人的面貌，它体现在我们周围有生命的、甚至是无生命的物体中，有时候体现在完全不存在的、艺术家创造性想像的产物之中。

这些创造性想像的创造物是否真正存在，这些有生命和无生命的物体在现实中是否是人类情感的载体，这些问题对我们来讲并不重要；重要的是它们在艺术创作活动中所承载的情感和性格要真实。表现于艺术形象的人类性格是否拥有现实存在的正常面貌，也同样不重要。在将人类性格表现在艺术创作中时，艺术家们远不是任何时候都使其具有现实存在的普通人的面貌。有意义的只是该性格确实存在过，其感受和行为具有现实性。

普希金在《论人民戏剧和“长官夫人玛尔法”》一文中写道：“如果我们要求服装、色彩、时间和地点严格符合真实，那么我们在这里看到的情况却是，最伟大的剧作家们并没有遵守这一规则。莎士比亚笔下的罗马侍从保留着伦敦的习俗。卡尔德隆^[28]笔下的勇士科里奥拉努斯将手套扔给领事，邀其决斗。拉辛笔下本是半个野蛮人的伊波利特讲着一口受过良好教育的年轻侯爵的语言。高

乃依笔下的罗马人,从本质上讲,要么是西班牙的骑士,要么是追逐女人的贵族,而伴随高乃依的克吕泰涅斯特拉的是瑞士的近卫军。尽管如此,卡尔德隆、莎士比亚和拉辛仍立于难以企及的高峰,他们的作品是我们研究和叹为观止的永恒对象……那么我们应该向剧作家要求一种什么样的真实呢?……在假定情境中的激情的真实和感情的逼真——这便是我们的智慧对剧作家的要求。真正的艺术作品、真正的艺术形象,应该达到这个要求,也只应达到这个要求。

鉴于上述事实,我们可以断定存在着下述类型的诗歌形象。首先,是艺术创作所刻画的性格以人的形式出现在我们面前的形象,它具有现实的、正常的外貌。比如,普希金的叶甫盖尼·奥涅金、冈察洛夫的奥勃洛莫夫、列夫·托尔斯泰的列文就属于此类。我们将这类形象称作现实的形象。在下一个类型的形象中,所表现的性格具有实际上并不可能的平常人的面貌。我们称之为乔装改扮的形象。普希金的《巴赫契萨拉伊的泪泉》中的吉列伊,以及伟大的悲剧作家莎士比亚、卡尔德隆、高乃依、拉辛笔下穿着古希腊罗马甲冑的主人公,均属此类。正如我们已经了解的那样,有时人类性格还表现为某些特征夸张发达而掩盖住其他特征的形象。我们把这类形象称为怪诞的形象。谢德林的创作大量充斥着这种形象。在最后一类形象中,人类性格具有被赋予了人特有情感的有生命和无生命的自然界物体的形式。我们假设称之为寓言形象或象征形象。例如在莱蒙托夫的《三棵棕榈树》、托尔斯泰的《霍尔斯托密尔》和迦尔洵的《阿塔列阿公主》中,塑造的就是这类形象。

综上所述,我们可以对形象做出如下定义:形象是人类情感向外部世界的投射,是在技术表达器官中体现并因此具有社会性的人类性格,它与现实存在的人类世界联系密切,通过技术表达器官体现的有关人类感情具有激动人心的作用。

由于形象是一种性格刻画,是体现在一定物质形式中的人类表情,因此我们对形象的形式和内容加以区分,形式指的是物质的表达器官,内容是物质器官所表达的机体的情绪心理状态。正如一切情绪心理状态只存在于机体的物质构成之中,而机体物质构成之外的情绪心理状态是完全不可能的一样,形象之外的情绪心理状态同样也是不可思议的,它只存在于形象的物质构成之中。另一方面,没有情绪心理感受的形象,就像没有情绪心理生活的机体一样,完全是无稽之谈。形象的本质决定了其形式和内容不可分割,没有任何一种艺术创作不具备这一特征。

伟大的绘画大师阿波利纳里·瓦斯涅佐夫²⁸在《艺术》一书中是这样定义艺术创作中形式和内容的相互关系的:“绘画作品中的外在形象和内在内容完全融于一体,要区分它们是不可能的,因为它们是相互依存的。”这里形式离不开内容,因为人类的机体是一个有灵性的形式。人的形式,如果缺乏了心理生活,缺乏了精神内容,就不能称之为人了,它只是一具尸体。没有内容的形象形式也不是形象,而是毫无生气的木偶、模型。卡尔·格洛格在《美学导论》中写道:“如同我们如果不知道心灵的存在,就不算了解人的身体一样,审美形式的本质也只能在其内容当中揭示。”

形象首先是作为现实可感的东西、作为物质形式出现在我们面前的。但这个东西积蓄着情绪能量,对该物质形式所刻画的人类性格的情绪、感情、想法、行动的游戏蕴含其中。这是一个有灵性的东西,是包含着所体现的人的精神世界的形式。罗丹所塑“思想者”的形式是被雕塑家之

手加工的造型材料，而其内容是体现在这个物质形式中的陷入沉思的人的性格。同样，《叶甫盖尼·奥涅金》的形式是在普希金手中得到一定组织的语言材料，而内容是诗人表现在这个形式中的人类性格。形式与内容紧密相连，在这个联系之外，二者均无法存在。造型或语言形式的每一个皱褶和每一个弯曲都依存于人类性格的皱褶和弯曲，而这个性格的每一个特征也只能存在于物质形式的皱褶和弯曲之中。

列·尼·托尔斯泰在《什么是艺术》中公正地指出：“在真正的艺术作品——诗歌、戏剧、绘画、声乐、交响乐——中，不能抽取出一个诗句、一个场面、一个形象、一个节拍，再放到另一个地方去，这会影晌整部作品的意义，就像在有机体中，如果将一个器官取出放到别处，就会威胁其生命一样。”

在谈及形式和内容的问题时，必须对两个有关形象创作的流行看法加以分析，它们为该问题的澄清带来了不少混乱，使得这个问题不能得到哪怕稍微令人满意的答案。其中一个观点认为形象属于认知范畴，是认知行为的结果，它为形象创作提供了唯智性解释；另一个观点认为形象属于审美的范畴，是对现实的审美关系的结果，它发展了形象创作的唯美解释。我们先来看一看形象的唯智性理念。

「→」注 释

[1]→居伊约(1854~1888)，法国实证论哲学家，功利主义的拥护者。从生物功用的观点出发研究精神现象。

[2]→沃尔克尔特(1886~1964)，德国心理学家。

[3]→格洛斯(1861~1946)，德国心理学家，提出游戏理论。

[4]→冯特(1832~1920)，德国心理学家、生理学家、哲学家、实验心理学创始人之一。

[5]→里博(1839~1916)，法国心理学和精神病理学家。高级心理活动实验研究创始人。

[6]→维谢洛夫斯基(1838~1906)，俄国文学史家，文学历史比较研究的代表，历史诗学创始人。

[7]→格里戈里耶夫(1822~1864)，俄国文学评论家，诗人。世界观接近斯拉夫派。

[8]→梅曼(1862~1915)，德国教育家，心理学家。

[9]→比歇尔(1847~1930)，德国经济学家、统计学家，新(青年)历史学派代表人物。

[10]→萨尔赛(1827~1899)，法国剧评家。

[11]→塔尔马(1763~1826)，法国悲剧演员。

[12]→格鲁克(1714~1787)，作曲家，18世纪歌剧改革者之一，属于维也纳古典乐派。

[13]→古诺(1818~1893)，法国作曲家。

[14]→皮谢姆斯基(1821~1881)，俄国作家。

[15]→丹纳(1828~1893)，法国文学家，哲学家。

[16]→波兰(1856~1931)，法国心理学家。

[17]→巴拉基廖夫(1836/37~1910)，俄国作曲家、钢琴家、指挥家、音乐社会活动家。

[18]→安德烈耶夫(1871~1919)，俄罗斯作家。作品有《萨瓦》、《红笑》等。