

本书得到中国社会科学院出版基金资助

摇摇《从物象到泛象》是我国目前很难得的一部理论性很强的研究著作，……它对艺术形象由自然属性发展到艺术主体的进化过程进行了综合系统的考察，有很高的概括性和理论意义。

——郭家申

（中国社会科学院外国文学研究所研究员）

……这部著作表明，作者思辩推理能力甚强，且能把看似枯燥的理论问题，表述得生动活泼，行文中概括性极强的名言警句层出不穷，既能增加阅读兴趣，又能引发读者思考的积极主动性。在方法上，作者设计了一个新的模式，创造了一系列前人不曾用过的概念、范畴，并运用它们来说明文学与艺术是“形象的处理者”这个命题。……这是一部理论上、表述方式上均具有创新性的著作。

——张摇黎

（中国社会科学院外国文学研究所研究员）

《从物象到泛象》是一部研究艺术形象理论的专著。作者采取一个新的视角，将艺术界定为形象的制作者，加以拟人化，探索艺术如何制作形象，以及形象在发展过程中呈现的各种形态——虚象、实象、幻象、泛象。……本书确是一部自成体系、富有创见的艺术理论著作。

——学术委员会评审意见

序

摇摇这本小册子原为作者在美国杨百翰大学就读时的博士论文，用英文写成，摘要曾在美国发表。蒙沙昭宇教授推荐，王天明先生在百忙之中抽时间承担译事，并由王雪梅女士全文抄正和协助校对。张黎及郭家申二位研究员曾审读全文并提出宝贵意见。中国社会科学院为本书的出版提供了基金资助，张洁和汤兮女士认真审编了全稿。借此机会，本人谨向上述各方表示由衷的感谢。出版前，本人对译文作了一些改动并增加了一些内容。附录含本人自 1984 年 7 月回国后所写的几篇文章，内容涉及西方古今文艺理论，供感兴趣的读者一阅，欢迎批评、指正。

陈中梅

1984 年 7 月 15 日

绪论

摇摇研究艺术的方法可以是多种多样的。人们对艺术的价值、意义、重要性和影响力的认识均因他们对其所站取的立场、本人的经历、受教育的程度以及审视的角度和切入点的不同而有所不同。那些我们可以称之为道德家的人视艺术为道德教育的手段，对青年人和成年人一样有效。对那些我们称之为象征主义者的人来说，艺术则是无形价值的有形符号。在象征主义者看来，艺术让人联想到永恒的幻象、宇宙的韵律和有机世界的本质。在现实主义看来，不论他是社会主义者或非社会主义者，艺术是如实反射世界的一面镜子（萧伯纳、罗丹和瓦格纳也都曾把艺术比作镜子）。在浪漫主义者眼里，艺术是个意义非凡的奇迹，因为它是让人“复原”的少数几条途径之一。艺术给人提供美的感受，让人至少能从日常生活中叫人无所适从的琐事纠缠中得到片刻的解脱。亚里士多德认为，艺术是个高效的有机体，如同自然一样，是产生目的的“物”。黑格尔认为，艺术是哲学的终极形态之一，人的心灵因其变得充实而圆满。艺术离哲学仅一步之遥，而哲学则代表着精神进化的最高层次，黑格尔称之为“绝对理念”。格奥尔格·卢卡契认为，艺术是功利的，在推动社会主义事业的进程中，可以是政治的助手或合作伙伴。贝尼迪托·克罗奇视艺术为人类一切知识的基础，因为作为艺术精髓的直觉先于判断与概念。对帕布罗·毕加索和吉拉姆·阿波林内尔

(郎圣圣言藻粲器器) (及其他许多现代艺术家) 来说 , 艺术是个独立和自足的自治体 , 为自己而存在 , 并受自身的意志和原则支配。艺术的意义就在于艺术的表现之中。约翰·杜威 (先社阅器器) 认为 , 艺术是一种经验 , 一方面连接过去与未来 , 另一方面连接人与其所希望改变的环境。根据马丁·海德格尔 (配器器) 的成熟观点 , 艺术是“物”, 有“物性”。他认为 , 艺术作品并非起源于创作者的思想 , 而是伴随着创作过程而产生的。正如艺术品依赖艺术家而存在 , 艺术家也依赖其所创作的艺术品而成为艺术家。世人对艺术的评价五花八门 , 林林总总 , 但最能表现艺术精神的大概要数贝多芬的略带夸张的豪言 : 艺术 , 这是高于一切的上帝。

人们以许多不同的方式 , 从许多不同的角度去看待艺术 , 本文无意于此作出详尽的论述。上文所提及的各种方式以及许多上文所未曾提及的方式 , 都为人们理解艺术作出了令人钦佩的贡献。本文的目的是想从一个新的角度 , 用一种新的方法去探讨艺术。通过探索 , 我们将力图揭示研究艺术的新的“可能性”。我们认为此乃艺术之理所应得 , 而艺术在这方面亦有承受的潜力。

我们可以将艺术看作是一个由潜在发展为实在的形象 (指艺术存在于形象之中而言) , 它的结构是它为了界定自身的存在价值而建造的。艺术的运转有个过程 , 其表现形式是艺术所依存的形象。艺术存在于其所创造的形象之中 , 而形象则是艺术作为形象存在的现实化表现。但艺术大于形象。艺术是形象产生全过程的组织者 , 又是该过程每一阶段的参与者 , 还是一切有意义成份的直接代表者。艺术既是形象的创造者 , 又是其所创造的形象 ; 既是展示者 , 又是展示物 ; 既是因 , 又是果。在本文中 , 艺术处于主导的地位。因此 , 艺术既是形象 , 又是形象的创造者或处理者 ; 这正是本文所要考察并进而提出的观点。

黑格尔在探讨艺术哲学时，曾将艺术视作终极阶段之一，绝对理念通过它进入理想的境地。他将艺术分为三大类：①象征主义艺术；②古典主义艺术；③浪漫主义艺术。象征主义艺术的原型是建筑，它“为上帝整平了一块场地”，使形式具备了展示的可能，具备了具体的生存条件和周围的环境，犹如建造了一个圣殿，开辟出一块供灵魂聚集并使人们初识“绝对”的场地。①在象征主义艺术中，大批材料的堆砌限制或妨碍了灵魂对目标的实现。古典主义艺术的原型是雕塑。在雕塑艺术中，上帝的切入是在个性闪现的一刹那完成的，它触动并渗入了原本毫无生气的物质，而心中无限的、不再只是对称的形式集中起来，赋予形态以相应的形体存在。②在古希腊雕塑中，艺术获得了更高层次上的完美，尽管它对上帝的概念仍然一无所知。包括绘画、音乐和诗歌的古罗马艺术是主观艺术，“其内容就是以其无限的灵性认识自己的绝对理念。”③只是到了这一阶段，“上帝才实实在在地成为灵魂、社区里的灵魂；上帝从此成为一个往复运动，成为内心统一体的替代物……”④应该指出的是，在这里，黑格尔不甚恰当地把一种“虚无”的东西当作了最基本的实体。

艺术被看作是个整体，又是整体中一个循序渐进的过程。艺术发展的过程看起来能够适应艺术发展的要求。黑格尔的艺术哲学是我主要的灵感源泉之一，它让我欢欣不已，并驱使我去探索那些黑格尔和其他哲学家所不曾探索的领域。本文将提出一系列新的观点，需要特别强调的大概有以下几点：

一、艺术是个存在，其存在可以说是始于自然。

二、艺术为自己而存在，其价值应从它产生形象的过程中去评定。

三、艺术不仅是形象，而且是形象的处理者，也就是说它既是动因，又是动因作用的对象。

四、艺术所创造的形象之间维持着内在的联系，但这种联系不为其他力量 and 价值的圆整服务。

五、音乐创造出描述性形象和自由形象（关于“给定”形象和“自由”形象，请看第 远章）。伴随着描述性音乐形象的产生，艺术便开始拥有激发美感的功能；而伴随着自由形象的出现，艺术便将感受者转变为传递形象的新工具（见第 远章）。

本文中，“艺术”一词有两层含义：①文艺及其参与产生形象的过程；②文艺中的某一门类。换句话说，在不同的上下文中，“艺术”一词可指操纵着产生形象的全过程的自足存在，亦可指艺术中“操纵者”可以借以部分地实现自己目标的某一门类（如绘画、雕塑等等）。鉴于我们已将艺术分析为介入在各种形象之中并通过形象运转的存在，因此，我们有时也称之为“形象的处理者”。“过程”一词包括艺术从潜在到实在，再从实在到追求自身利益和价值的全过程。艺术是在形象的伴随之下走完全程的。

根据第一层意思，艺术与两种形象打交道：①视觉形象；②非视觉形象。视觉形象包括从形式的展示面看存在的感性物体（见第 员章）和艺术作品（特定的艺术门类）。非视觉形象是（由艺术）在艺术家和感受者心里产生的心里形象。一切形象都是在艺术品的创作或欣赏过程中形成、被感受或使感受的。本文将论及以下艺术门类的作品（艺术的第二层含义）：音乐、诗歌（文学）、雕塑、绘画、戏剧和电影。“感受者”一词，根据上下文不同，既可指一个人在接触艺术的过程中感受或形成形象这一泛指意思，也可指一个人从那些并不呈现直接（可见）形象的艺术门类中感受或形成形象的特指意思。根据以上分析，“形象”可指与艺术的运作和效力相关的视觉或非视觉（但仍可被人感受的）形象。此外，根据上下文的异同，可以对“形象”

一词作狭义的和广义的理解。从狭义上讲，“形象”指一个完整的形象，即一件一次性呈现出的可见或可感受的作品。因此，一幅画，如列奥纳多（~~莱昂纳多~~）的《岩石上的马多娜》是一个形象；一件雕塑，如格林努，~~刚蒙也~~的《乔治·华盛顿》也是一个形象。从狭义上理解的形象亦可称为“空间”形象，因为它总是占有一定的空间以容纳自己。从广义上讲，形象是一系列描述性场景的合成体。“场景”一词有两层意思：①一个完整的形象；②形象的一部分（这一点似乎更能说明“描述性场景”所包蕴的含义）。《岩石上的马多娜》既是一个完整的形象，又是一个场景，它是个只有一个场景的形象。“桌面上有一支钢笔、一支铅笔、一只杯子和一些纸张”这样一句话则包含了五个描述性场景，因此，它是个拥有五个场景的形象。广义上的一个形象含有两个以上的场景。莎士比亚的《仲夏夜之梦》第源场第圆幕第员园-员园行中，厄格斯对雅典公爵塞修斯说：

大人，这是我沉睡中的女儿；
这是莱森得；这是德米特里斯；
这是海伦娜，老奈达尔的海伦娜。

如果这几句话可以算是形象的话，那它至少包括四个描述性场景，即：厄格斯的女儿、莱森得、德米特里斯和海伦娜。由于描述性场景是一一出现的（亦是一一被感受的），所以，广义上的形象亦可称为“时间”形象。文学作品表现的场景与形象彼此间表现为时间关系。然而，某些艺术（如戏剧与舞蹈）表现的图像既有空间性，又有时间性。此类艺术表现的图像在空间上运动，以时间顺序相连。

从形象与其感受者的关系来看，判断形象的标准有两个，

即：客观标准与主观标准。在一定程度上，客观标准可用于判断不动（但可暗示动的概念）的形象，如一幅画或一件雕塑。我们称它为客观标准，因为它只凭形象的客观存在来判断形象。一幅画是一个形象，因为它是作为一件静止的东西存在着，也就是说它是一件完成了的艺术品，以一个有机的整体出现。不论有无感受者，这幅画都存在，而且是以一个形象存在，其作为形象的存在是个客观事实。

主观标准则可以用于判断运动的形象（包括时间和空间上的运动）。我们称它为主观标准，因为使用该标准进行判断是以个人决定为基础的。运动（此处指空间上的运动）乃是事物的一个特征。既然事物的存在是客观的，那么运动的存在亦是客观现象。但是，当我们要列数形象时，运动本身却无法告诉我们运动中的物体在某一特定的时期内出现过多少个形象。运动中的物体无法将自己分解为若干个形象。自然所不能为之事，只能由人来解决。人有必要亦有智能将运动中的物体分解为形象。我们正是在这个意义上将第二个标准定义为“主观标准”。在判断一件运动中的艺术品时，感受者有权说它含有几个形象。只能由感受者自己去决定他所接触的艺术品是一个形象、两个形象、或者只是某个形象的组成部分。对“他走进房间，坐在沙发上，提起了电话”这样一句话包含几个形象的问题，人们可能有不同的算法。有些人可能说它只表现一个形象，另一些人则可能说它表现了三个形象。实际上，如果按照第一个标准，即客观标准，我们根本无法算清这句话到底含有多少个形象，因为它所描述的人处于不停的运动之中。如果说他姿式中每一个细微的变化都可算作一个形象的话，那我们根本无法计算出在那几秒钟之内所产生形象的确切数字；我们也无从知道第一个形象终于何处，第二个形象又始于何处。对此，我们完全是无能为力的。如果按照第一

个标准，谁能说出莎士比亚《仲夏夜之梦》第 圆场第 员幕第 圆-远行里的这句话含有多少个形象？仙女（对帕克）说：

我翻山越谷，穿过灌木林，走过荆棘丛，飞跃公园，跨越篱笆，涉过水，跳过火；我四处游荡。

唯有使用第二个标准，问题才可望得到解决。我们可以说上述台词构成一个形象，内容是仙女的游荡；我们亦可以说它构成八个形象，内容分别是台词中提及的每一物；我们还可以有别的结论（取决于我们如何计算形象）。

一般说来，上述两个标准各有自己的适用范围，但是，在偶然的情况下，它们也可以交叉作用。比如说，第二个标准也可以用于判断静止的形象。一个人在观赏一件艺术品时，可能被艺术品的某一部分吸引着，从而忽略了其他部分。对此时的他来说，只有他所注视的那部分才构成形象，其他部分根本不存在。另一种情形是，一个人在观赏一件艺术品（如一幅画）时，他可能将画面看成是一件更大型的艺术作品的一部分，因为他的视线同时投向画面周围的景物或背景。在类似于上述两个例子的情形之下，感受者可以随心所欲地给形象下定义。从上述例子我们可以看出，客观标准将艺术品当作孤立的感受物进行判断，而主观标准则（可以）将艺术品置于背景之中进行判断。

在探讨运动中的形象时，我们将使用第二个标准。我们称之为“形象”者，实指描述性场景。由于我们用的是主观标准，我们并不要求读者接受我称某个场景为形象的做法。如果谁愿意，他可以将我认为是一个形象者看成是几个形象或一个形象中的描述性场景，亦可将我认为几个形象者看成是一个形象。笔者认为，对此问题的不同观点并不会影响我们继续探讨本文所提

出的这些重要问题。

一个特定的艺术门类与其所产生的形象之间存在着某种固定的关系。音乐与诗歌（文学）产生非视觉（即看不见的、时间上和间接的）形象，而绘画和雕塑则产生视觉（即看得见的、空间上和直接的）形象。戏剧和电影兼生视觉和非视觉形象，因为它们同时使用感官和语言符号作为传递形象的工具。绘画和雕塑产生不变形象，而其他艺术则不同，它们既产生固定不变的形象又产生变化的形象。在文学、戏剧和电影中，我们经常可以看到由运动的场景（动景）和不动的场景（定景）共同构成的形象。例如，在戏台上，一个形象可以包括活动中的演员和不同的布景。文字（或字母组合），除非用于构成场景（即描述景物），否则不视为含有场景或形象。当然，语言无疑是传递形象的工具之一，这将在下文中论及。

为了使本文意思明确、表达有力和节约篇幅，笔者“编造”了几个将在本文中重复出现的词。在造词时，我将英文 **Image**（形象）一词的头两个字母取出，作为“词干”，目的是要提醒读者注意，我们所造各词均与形象的产生和发展有关。所造各词是依照本文的分类法分别指称各种形象。我将 **Image** 的 **I** 和 **M** 这五个英文元音字母分别加在“词干” **Im** 之后，造出：**Image**（物象）——代表自然中艺术的潜在力量；**Image**（心象）——代表艺术家心里（用于艺术品创作）的心象；**Image**（虚象）——代表摹拟性音乐和文学所传递的可感受形象；**Image**（实象）——代表视觉形象；**Image**（幻象）——代表看起来全然不真实的或由虚幻的或抽象的方法形成的视觉或可感受形象。**Image**（泛象）单独出现时，代表纯音乐或纯诗在感受者心里产生或激发的心象，但纯音乐等艺术本身并不包含或体现形象。

本文所探讨的是一个理论性、而非实践性问题。它将无法给

那些试图“解释”艺术的人提供答案，但它将鼓励并有可能引导读者从不同的角度去看待艺术，从而形成新的观点。本文关注的不是某个艺术家在某个特定的时刻创造某一形象的问题；它关注的是如何将作为独立存在的艺术看成是一个创造形象的过程——这是艺术存在的前提。

为了表达的生动和行文方便，本文将艺术作了拟人化处理。

本文对不同艺术门类及其产生形象问题的探讨并不遵循时间顺序。事实上，谁也说不太清在历史上，音乐、诗歌、雕塑和绘画之间，何者最早出现。因此，本文对各艺术门类进行分析的顺序只是个写作上的策略，仅用于本文。

注摇释

- ①摇格伦·葛雷主编：《黑格尔论艺术、宗教与哲学》，第 151 页，纽约，哈珀与罗出版社，1979
- ②摇《黑格尔论艺术、宗教与哲学》，第 151 页。
- ③摇阿尔伯特·霍夫斯塔德特与理查德·库恩斯主编：《艺术与美的哲学》，第 151 页，纽约，现代图书馆出版社，1979
- ④摇《黑格尔论艺术、宗教与哲学》，第 151 页。

目摇摇录

序	
绪摇摇论.....	员
第一章摇摇物象 (员圆)	员
第二章摇摇心象 (员圆)	圆
第三章摇摇虚象 (员圆)	圆
第四章摇摇实象 (员圆)	远
第五章摇摇幻象 (员圆)	怨
第六章摇摇泛象 (员圆)	员苑
结摇摇论.....	员缘
参考书目.....	员怨
附录一摇摇音乐、舞蹈、绘画、雕塑——柏拉图的艺术观.....	员远
附录二摇摇柏拉图的美学思想研究.....	员愿
附录三摇摇“荒诞”，理性思考的产物：一种通过概念的再划分 摇摇理解当代西方文学作品中的荒诞现象的新途径 摇摇.....	圆

第一章 摇物摇象（ 陨落）

摇摇我们可以说，自然是个存在；我们还可以说，一件艺术品，不论它是雕塑还是绘画，也是个存在。我们可以说自然是以自然形态出现的一个存在，艺术则是以艺术形态出现的一个存在。那么，我们是否可以说自然的存在之中包含了艺术的存在呢？换句话说，我们是否可以说艺术在其成为艺术品之前就已被包容在自然之中呢？笔者对上述问题的回答是肯定的。我们可以说，艺术作为一个存在，部分来源于自然，而且在她成为艺术品之前，也就是说在艺术创作过程开始之前就已存在。我们之所以持这种观点，是因为我们认为艺术与自然并非两个全然不相干的存在。在艺术之成为艺术品之前，她老早就存在于自然之中。这一观点与那些认为自然与艺术是两个互不相干的存在以及自然之存在先于艺术之存在的传统观点显然是相悖的。此外，我们的观点也不同于中外一般的“天人合一”论。为了本文研究的需要，也为了证实我们在上文所给出的肯定回答，我们只得假设那些传统的观点是站不住脚的。相反，我们将提出这样一个假设，即自然与艺术是同时出现的。在这一假设中，“艺术”一词既指产生艺术作品的潜力，又指这一潜力现实化的产物——艺术品。艺术既是潜力，又是实现潜力的动因。

在亚里士多德看来，艺术是人类生产产品和实现自然潜力的

手段。人们用木料造船，用石块建屋。艺术家（此外指造船师或建筑师）是个效率因，帮助材料（木石）实现其潜力。如果我们视艺术为一种存在，而且不只是作为艺术品的存在，还是作为艺术品赖以产生的潜力的存在，那会出现什么情况呢？如果我们视艺术为完全自为的一个存在，那又会出现什么情况呢？我们又会因此产生些什么样的新观点呢？这些问题将在下文陆续回答。

艺术作为一个存在，在其初始阶段，就像寄居于自然的潜在力量，在等待时机，以便发挥自身的作用。艺术是尚未发育健全的存在，正因为如此，它是以另一个存在的属性出现的。艺术作为一个尚不健全的存在，是作为自然的属性存在于自然之中的。

亚里士多德虽未像本文作者那样完全视艺术为一个存在，但他仍为本文的研究提供了一个基础。亚里士多德在其著述当中，曾多次告诉我们，一切事情的发生都是有原因的。它们之所以发生，是因为它们能够发生，它们具有内在的可能性，它们有潜力发展成为它们所成之物。亚里士多德说：

摇摇同样地，其他一切以生产为目的的事物，其产品的产生要有具备该产品应有属性的材料。比如说，锯子为什么是那个样子的呢？锯子之所以作成锯子的样子，自有它的原因和目的。然而，要实现锯子的目的，它必须是用铁制作的。因此，锯子就只能是铁的。^①

这一论述似与我国北宋文论家王安石的观点不谋而合。王安石认为，人之可以以木为器，以马为驾，是因为木和马分别具备接受“器”和“驾”的潜力，是“因其天资之材”。“天而无是，则人欲为之者，举天下之物，吾盖未之见也”（《临川先生

文集·礼论》)。

任何事物的现实化只能通过其潜在物去实现，通过一种只适用于它的物质去实现。^②亚里士多德认为，树木长自种子，因为种子里已潜在着树木。灵魂是那些有潜力被赋予灵魂者的现实化或可公式化“本质”。在《形而上学》第 9 卷第 1 章 1050^a 第 1 段 ~ 1051^a 第 1 段里，他指出：任何油性的东西“可以燃烧”，任何柔顺的东西“可以压服”。当一个人“受作用”而认识他有能力（亦即有潜力）认识的事物时，他就认识了该事物：

摇摇……固有知识者成为知识的真正认识者，经历了一个过程，但这一过程并非是对知识的一种改变，或者说至少是一种普通意义上的改变。^③

同样地，一个人能尝到味道，是因为他有品尝官能，而他的品尝行为之所以有结果，是因为他所尝之物是可品尝的。

由此可见，有品尝能力者，乃生来有之（原来就具备该潜力）；而可被品尝者，实乃有能力实现其潜能之物。^④

潜在是存在的必要前提，但并非自然之中的一切潜在都可以算作存在。诸如视、听、触觉等感官是潜在力，但我们无法将它们转化为存在或独立的客体。我们亦无法将热、冷、干、湿等物理属性转变为存在，虽然它们无疑也是些潜在。只有那些可能发展为物质客体的潜在才可算作存在之潜在，亦即存在之原型。因此，认识不是存在，它是认识者的官能，永远也不会成为物质客体。味道也不是存在，因为它只是可品尝之物的属性。它不是事物本身，也不会自动成为该事物。我们认为，在任何艺术作品产生之前，艺术就已经是个存在，这是基于以下两个假设：①艺术是作为潜在力量存在于自然之中的；②这一潜在力量可以在艺术