

上篇

导论：艺术创造的 动力学视界

精神的精神，弥漫在整个空间，跨越无限的时间，凌驾于各种抗衡思想的极限；你从混沌之中建立起壮丽的秩序。你伫立在大千世界和天宇面前，凝视我们头顶上和脚下那周而复始的体系。你遨游在天地之间，独来独往，把你那神秘的爱播惠于万物；万物齐声把你赞美歌唱。是什么东西使你如此感动，显示出你的威力和无边的仁慈呢？你的威力何以发出耀目的光芒？原是那无穷的心智啊！开天辟地之初，这心智是怎样显示的呢？啊，开启我的头脑吧！啊，把我的头脑从深渊之中拯救出来吧！^①

贝多芬

^① A.C. 卡里斯克主编：《贝多芬书信集》 伦敦 1972 年英文版，第 394 页。

第一章 艺术的创造之维

1-1 艺术：生命精神与文化之镜

艺术，从来都不是自为的，而是人为的，是属于人的创造。从而，艺术作为人的行为乃是与人的自我意识、与人类的社会实践分不开的。它既是人的生命精神的体现，也是特定社会的文化历史的产物。

关于艺术，历史上曾经有过很多的比喻。有的将艺术比喻为“镜”，有的则将艺术比喻为“灯”。而无论是“镜”还是“灯”，都免不了既要映照人类生活的现实，又要照亮人类理想中的未来；既要关注现实的人生疾苦，还要更多的给人们以相应的精神慰藉；既要有着切实的现实关怀，更要有着深刻的终极关怀。而且“镜”也好，“灯”也罢，艺术惟其是与人的丰富复杂精神状态以及特定的文化传统是密切相关，所以艺术从来都不是对于现实人生的简单的映照；艺术作为人的创造物，总是要体现出一种与社会人生密切相关的价值和意义，总是要呈现出一种鲜明的关于世界的构造方式。

作为人类的精神之花，艺术是绽放在人类不断的争取生存与发展的过程之中的。艺术的产生，乃是发自人类的一种内在的精

神需求，或者说，艺术的根就深扎在人类精神的土壤之中。如果没有这种内在的精神需求，艺术也便失去其根本，失去其存在的理由。艺术惟其是从人的内在的精神需求出发，故而，艺术必然包含着人们的一种内在的精神尺度，代表着人们的一种精神价值的取向，并且进而成为一个时代或社会的精神表征。艺术的这种精神特性，几乎所有重要的美学家都曾在不同程度上或从不同的侧面予以揭示。柏拉图认为艺术（诗）是人的精神“迷狂”的产物，往往使人耽于精神的幻境之中。虽然柏拉图是在否定的意义上做出这番论述的，但对于后世的启示却是意义深远。当然，后人更多的则是基于对艺术的肯定。比如，歌德就认为，艺术是人类“心智的果实”；康德也指出：“只有心灵才赋予生命于作品。”^①黑格尔也认为，艺术需要主体“精神的贯注”，他指出：“诗的出发点就是诗人的内心和灵魂。”^②意大利美学家克罗齐强调：艺术乃是一种“直觉的表现”；美国实用主义美学家杜威则指出“艺术即经验”；或者，像弗洛伊德所指出的，艺术乃是人的一种无意识本能的升华；或者，也有像恩斯特·卡西尔指出的，艺术体现为一种人类的天赋，“它（艺术）显得像一种人的天赋，不，就像语言一样，它是全人类的天赋，不仅仅是对生活的一种增补，不能把艺术仅仅看作是人类生活的一种装饰，还必须把它看作是生活的一个组成部分，一种条件”^③。

显然，艺术作为生命精神的体现，不仅仅关乎人的某种内在的本能、天赋、直觉或者外在的某些方面的经验，而是关乎人的精神世界的整体，突出地表现为一种内在的整体性的生命精神的

转引自朱光潜：《西方美学史》下卷，第 385 页。

黑格尔：《美学》，第 3 卷下，第 192 页。

恩斯特·卡西尔：《语言与艺术》，《符号·神话和艺术》第 146 页。

体验。恰如狄尔泰所指出：“诗把心灵从现实的重负下解放出来，激发起心灵对自身的价值的领会。通过诗的媒介，从意志的关联中拈出机遇，从而在这一现象世界中，诗意的表现被变形为生命本质的表现。诗扩大了对人的解放效果，以及人的生命体验水准，因为它满足了人的隐秘渴望；当命运以及他自己的选择仍然把他束缚在既定的生活秩序上时，他的想像则使他去过他永远无法过的生活。诗开放了更高更强的世界远景。……它把生命作为其出发点；个人对人类存在、对象世界、自然的关系，当其被体验到时，就成为诗的创造的内在核心。……诗并不企图像科学那样去认识世界，而只是在生命关系的复杂网络中揭示某一事件、人和对象的普遍意义。……总之，由于诗源于生命，所以诗必须通过特殊事件表现诗的生命观。诗人直接根据生命本性表现这种生命观。但是同时他又是根据自身的生命结构去观察生活的。……诗的结构形式与生命秩序有关。’^①人们通过艺术体认自我，通过艺术提升生命的价值和意义。由此，可以说，艺术，正是人的生命精神丰富性的一种自我确证，是人类心灵（自由理性）的象征。亦如尼采所说的，“艺术是生命的最高使命和生命本来的形而上活动。”^②

当然，艺术所体现的人类心灵的自由又并非是在纯粹的精神世界里的独来独往；艺术的自由境界还离不开一种符号的体现。对于艺术创造来说，艺术家的现实的生命精神必须通过种种象征性的符号的创造与形式的传达才得以体现。只有心灵见之于物

① 狄尔泰：《存在哲学》，转引自王一川《意义的瞬间生成》，山东文艺出版社1988年版，第238页。

② 尼采：《悲剧的诞生·前言》，《悲剧的诞生——尼采美学文选》，三联书店1986年版，第2页。

质，并且本质上是在一种符号化的物质形态中得以体现，艺术才足以成为一种真正的实在，也才足以构成一条人类精神的流淌不息的长河。所以，在这个意义上，艺术的自由与其说是现实性的，不如说是象征性的；艺术的精神与其说是内向的体验性与弥散性的，不如说是外向的表现性与构成性的。并且，惟其如此，艺术才足以成为人们相互沟通的媒介，成为真正的文化之镜。

艺术作为人类历史的文化之镜，更是直接地映照人类自身生活镜像与人类精神的成长的过程。艺术不仅仅是纯粹个体的现象，某种意义上更属于群体的印证；不仅仅是个体精神的偶然的产物，而且在某种程度上还代表着一定的社会群体的意愿。艺术作为一种人类的言说方式，不是纯粹的个人的独语，而是在一定的文化语境中的人们之间的相互对话，是人们站在自我的立场上与自然、与社会的对话。所以，艺术作为人类文化的整体的镜像的表现，才足以显示出“人不断自身解放的历程”^①。故而，可以说，艺术既是一种关于艺术家自我的表达，往往又是一种社会公众的仪式。艺术的产生离不开现实的文化环境，离不开特定的文化传统，文化成为艺术得以孕育和诞生的母腹。所以，艺术的产生中总是体现出一定的社会文化的现实法则；正是文化赋予了艺术以一种深厚的精神底蕴。

艺术还代表着一种文化修辞，体现出社会文化的“灿烂感性”的一面。“言之不文，行而不远。”无论是作为一种情感表现，还是作为一种社会对话，艺术无疑都是基于满足人们的各种现实需要之上社会行为的一种“文而化之”的产物，使得各种社会行为都趋向一种感性的完满，并且使其超越实用性而更具观赏

性。因而，艺术的文化无疑最为具体感性地代表着一个社会的文明程度，成为具体的历史文明的见证。

艺术并非一成不变，而总是变动不居的；艺术无论是在形态上还是在功能上都不是从来如此，当然也不是永远如斯。从远古艺术到现代艺术，艺术始终是处在一个不断变化的过程当中。黑格尔曾经将艺术发展的历史过程划分为象征型艺术、古典型艺术以及浪漫型艺术这样三大艺术类型及相应的三个大的历史段落，他甚至预言：在经历了这样三个历史发展阶段之后，艺术必将会走向消亡。这里，如果我们不是在一种悲观的意义上来理解这种“艺术消亡论”，那么，可以说，黑格尔确实是非常具有远见的。因为，和自然界一样，艺术本身也总是处在不断的更新与转型之中；而艺术的转型必然带来传统艺术观念的转变。从传统的立场上来看，特别是对于一些反叛型和革命型的艺术转型来说，全新的艺术样式往往会给人们带来一种全新的艺术体验的方式，从而必然给人们带来某种程度上的传统艺术的“消亡感”。虽然艺术的转型并非达尔文“自然进化论”意义上的“进化”，但是艺术趣味的演进、艺术范式的更迭、艺术传播方式的发展等等，都不免给艺术带来鲜明的时代感与历史意味。在这个意义上可以说，艺术既是属于当下的（就当下的体验与现实关怀而言），同时更是属于历史的（就艺术的形态类型与发展演变而言）。

人类远古时代的艺术既是原始先民们的生命激情的宣泄，也是人类原始文明的最典型的体现。原始艺术原本乃是与原始先民们的各种巫术活动分不开的。在巫术活动中，先民们祈神娱神，对于自己部落的神灵与图腾顶礼膜拜。然而，在他们的巫术活动中，却不仅仅是出于对神灵的敬畏，同时也往往包含着一定程度上的自我心灵的表现与宣泄；而且，无论是交感巫术，还是模仿

巫术，都不仅表现出远古人类的一种物我未分、人神互渗的“原始思维”，而且在其本性上更表现为一种感性创造的“诗性智慧”。原始艺术（神话、史诗、原始歌舞、洞穴壁画等）便在其中得以萌生。原始艺术因其与原始巫术的血缘关系而表现出明显的集体化、仪式化的特征。而在其流传的过程中，如果可能因为某种机缘而得以留存后世，那么，其中的原始巫性便会逐渐消失甚至最终荡然无存，更主要的乃是以艺术的感性样式而成为人类原始文化的见证。

艺术随着社会分工的出现而逐渐独立以来，艺术的创作与鉴赏也都向着职业化的方向发展，在出现明显的个性化的同时，贵族化的倾向也显露出来。艺术创造需要有专门的才情、专门的技艺；艺术的创作与鉴赏也都似乎成了少数人的专利。艺术的生命精神与文化意味也越来越出现很大的分野，有了高雅与浅俗，阳春白雪与下里巴人的区分，有了庙堂艺术与广场艺术、贵族艺术与民间艺术等等类型的分别。艺术有了人为的等级与类型的分别之后，艺术的性质及艺术创造的特点都大有差别。一方面是粗朴但充满活力的民间艺术，一方面是被附着了更多的文化修饰的宫廷艺术或贵族艺术；一方面是朴素却带有更多的原创性，另一方面在经过不断的雕琢与淘洗之后而走向定型化和经典化，它们在不断的走向精致和雅化的同时却也渐渐的失去其原本所固有的生命力。

20世纪以来，现代艺术发展的一个最显著的特点也许正在于，随着传播的发达以及文化的普及，出现了前所未有的反叛与革新的浪潮，出现了艺术消费的大众化的浪潮，从而，一方面是新的样式不断涌现，先锋艺术的实验与探索似乎从未停止过；另一方面则是大众传播的兴起，艺术进入了一个可以从大批量的

“机械复制”到大范围的电子传播的时代，艺术创造往往需要或者不可避免地实行一种商业化、市场化的生产运作，大众趣味对于艺术创造产生了巨大的影响，时尚和流行造就出巨大的艺术消费的市场。

从先锋派艺术的挑战来看，先锋派艺术在第一次世界大战之前以至 20 世纪 60 年代以来，确实对传统艺术观念带来过猛烈的冲击，它们强调艺术创造的非理性与无意识，打破欧洲 18 世纪以来建立起来的艺术博物馆体系，主张艺术向自然靠拢，主张艺术生活化，从而产生了“行为艺术”、“环境艺术”、“大地艺术”、“人体艺术”等等，在这里，艺术与非艺术的界线正在消失，艺术“创造”已无需技巧、无需训练、无需能力或动力的养成，艺术家只需要一种“最低限度的干预”，便可使各种现成物品（如人体、自然物甚至生活垃圾）进入艺术状态。先锋派艺术正是以其对于传统的大胆的反叛而进行着不断的探索 and 实验，以至在所谓“后现代”的文化语境中，显示出种种非艺术甚至反艺术的倾向。然而，无论先锋派艺术走得多远，似乎都未能从根本上颠覆艺术的一些基本准则。比如，关于艺术的“创造性”，先锋派艺术与其说是对“创造性”的颠覆，还不如说是将“创造性”推向了一个极端，正是为了追求永恒的“创造性”，大多数先锋派的艺术创作都是需要不断地追新猎奇，花样翻新；再比如，关于艺术的审美与道义，先锋派艺术可以在自己的创作中对于审美与道义竭力加以排斥和否认，将传统艺术中的美的理想和道德良知弃之如蔽，然而，作为一种社会文化的行为，作为一种感性形式的创造，先锋派艺术又不可避免地自己的创作中追寻着某种意味，承担起某种价值，实际上，只是将审美变成了人们某种特殊的体验，将道义虚化为一种“不可承受之轻”而已；即使是将艺

术彻底的“游戏化”，却仍不免需要遵循一些基本的游戏规则。

从大众艺术的兴起来看，现代艺术走向了一个前所未有的泛化与普及。艺术从博物馆走向人们的日常生活，成为人们一种日常化的生活消费。艺术从高雅的、贵族式的精神享受转变为通俗的非个性化（或者说类型化）的文化快餐。艺术创造也就更多的受制于大众趣味和大众的接受水平。对于这种情形，悲观论者往往视之为一种艺术的不幸，甚至斥之为艺术的堕落，而事实上，却不妨把它为一种回归：艺术从精神殿堂向日常生活的回归。艺术不再是高高在上、俯视人生的精灵，而原本就是现实人间的普通的消费品；艺术经验与人们的日常经验越来越贴近，艺术所表现的不外乎平常的人性甚至琐碎的人生，比如充斥荧屏的“肥皂剧”之类。等而下之，在商业利益的驱动下，甚至不免向人们搔姿弄首、卖弄风情，迎合人性中的低劣的成分，而彻底丧失艺术的品格。

诸如此类，构成了从古到今的艺术世界的丰富多彩与包罗万象；显示了艺术经验的多层次性与多维度性。艺术，作为人的生命精神与文化之镜的体现，印证着人类精神的深邃与广博，也显示了人类文化的丰富性与多样性。艺术是人类精神与文化的常青树。只要人类的精神和文化还在不断的生长着，人类的艺术也就会永远常新。

1-2 从本体求索到文本批评

人类对于艺术的体悟和思考自艺术诞生之日起便开始了。对于“什么是艺术”、“艺术从何而来”、“艺术又是怎样产生的”以及“艺术到底有什么用”等等问题的追问便成为最初的对于艺术

的 本体求索。这种关于艺术的本体求索自古以来就不绝如缕。西方从古希腊开始，就出现过“摹仿”说、“理念”说、“心灵表现”说等学说，而以古代中国和古印度为代表的东方世界，也出现过“言志缘情”说、“情味”说以及“妙悟”说、“意境”说等等学说，它们或者主张艺术是对于现实的摹仿，或者认为艺术是一种理念的显现，或者把艺术还原为人的一种心灵秘密，以情志、趣味甚至从人们对于艺术的特殊的感悟体验的方式中来进行关于艺术本质的设定，并且追问艺术的产生与由来。当然，它们的结论各不相同，然而实质上却无非都是追寻一种关于艺术的最终的本体存在，进行一种超然地对于本质的追寻，它们都不可避免超越于具体性之上，立足点都不在于具体的艺术行为本身，而在于行为背后的本体性的存在；也就是说，它们所关注的不是具体的艺术现象，而是现象背后所隐含的内在的本质。这种有关于艺术本质的绝对性的探讨，关注本质甚于关注现象、关注结果甚于关注过程；而且，无论各自的结论是怎样的不同，它们的思维方式却在根本上是一致的。这就是一种关于事物本质的逻辑思辨，一种试图以最简洁的概念或公式来涵盖万物本质的逻辑归纳；亦即“一本万殊”式的理性的抽象。就像中国古代易学以阴阳、五行、八卦等来体撰万物，古希腊也有着将世界万物归之为水、火或者抽象的数之类的观念。对于艺术的本体求索也无疑正是这种思想方式的延续和具体体现。从而，与人类的求知的本性相一致，对于艺术的本体思索，对于艺术本质的诘问也就成为人们理解艺术的一条必然的途径，并且也正是在此基础上形成了各种具体的关于艺术的系统知识；这些也就成为东西方古典艺术美学的一种共同的基本特质。然而，艺术的本体论的不足也是非常明显的。它们很容易导致一种“绝对性”，每一种艺术本体论的

观念都有可能囿于自己所设定的先验的观念框架之中而缺乏对于丰富的艺术现象的通观透视；或者说，它们也很容易导致一种理论上的僵化和疏空，而忽视对于充满生命灵性的艺术行为随机的把握，忽视艺术对象的丰富性、艺术表达的具体性以及艺术主体的多样化的生命个性。

20 世纪以来，艺术理论开始了它的一个重要的“本体论的转换”。即从关于艺术的本体性的追问而转向了对于艺术文本的解读。具体的“文本”(Text)取代了抽象的“本体”(Onto, Beings)而成为一种新的崇拜对象。语言学的革命重构了人文学科的基础，结构主义成为一个时代的思想的核心。就艺术批评而言，俄国形式主义研究“文学性”，原型批评寻找神话原型，英美新批评专事文本的语义分析，结构主义竭力探索文本的深度模式，阐释学则是要寻找一种超历史的关于文本的真理，等等，它们无不是围绕着文本以及文本的结构与意义而展开。“文本”成为惟一值得关注的对象。文本仿佛只是一种孤立的存在，文本之外的一切都是靠不住的，无论是作者的“意图”，还是接受者的“感受”。于是就应该抛弃种种所谓的“意图谬见”与“感受谬见”。在“新批评”论者看来，“意图谬见”，乃是表现为“将诗与其产生过程相混淆……其始是从写诗的心理原因中推衍批评标准，其终则是传记式批评和相对主义”。^①而“感受谬见”则是“根据某一时期读者受感染的程度来衡量诗的价值”对诗采取的一种“个人观感和印象主义形式”的批评，表现为一种“文化上

威廉·K·维姆萨特、蒙罗·C·比尔兹利：《意图谬见》见《“新批评”文集》，中国社会科学出版社 1988 年版，第 208 页。

或历史上的感受相对主义”。^① 从而，艺术的价值与理想就既不在于艺术家的创造也不在于接受者的接受之中，而只在于对于特定文本的无限的“阐释的循环”之中。或者说，艺术的意义，既非来源于创作者的“意图”，也不受制于接受者如何去“感受”，意义只内含于文本之中。文本崇拜的结果便是对于将文本孤立起来，将文本与其创造或接受的过程割裂开来，试图努力从孤立的文本之中发现和寻找出某种“深层结构”，或者对其进行细致的语义分析，试图从中寻求出某种确定性的甚至惟一性的“意义”来。这种文本中心的批评观的致命之处，恰恰正在于它们放逐了作者和接受者，使文本成为艺术惟一合法的存在，成为艺术阐释的惟一的意义之源。

然而，更重要的，无论是关于艺术的抽象的本体求索还是具体的文本解读，都离不开一个核心的问题，即艺术总是人为的，而不是自为的；艺术乃是属人的现象，是与人的生存方式和生命价值分不开的；或者说艺术根本上受制于人的创造。艺术不止是一个静态的符号化的结果，而且更重要的还在于艺术创造的动态的过程本身。对于艺术而言，无论是创作还是欣赏，都是属于现实的人的一种创造的行为；艺术行为根本上离不开作为艺术主体的人；而且，如前所述，艺术不止是个体的精神行为，同时还是一种社会的文化行为；艺术作为人的一种精神和文化的创造，出于一种维系着人的精神生活的内在平衡的需要，出于发展人的丰富完整的人性的需要。所有这些，都无疑需要我们在关于艺术的本体求索或文本解读之外重建一种艺术学的新视界，需要对于艺

威廉·K·维姆萨特、蒙罗·C·比尔兹利：《感受谬见》见《“新批评”文集》，中国社会科学出版社1988年版，第235页。

术和艺术创造进行一种全新的阐释。

归根结底，艺术学的根本应该建立在艺术活动的行为本身之上。法国现象学美学的代表人物杜夫海纳指出：“研究艺术，无论是社会学的事实，作为人类学的事实，甚至站在黑格尔的立场上作为一种精神范畴，都会朝向创作活动发展。”^①这仿佛已成为一种必然的趋势。现代艺术学也正由此而从关于艺术的本体探索或者文本的崇拜而走向对于艺术创造过程的把握、对于艺术创造行为本身的关注。

1-3 走向以“艺术创造”为核心的现代艺术学

艺术的本性正在于它的“创造性”。现代艺术学的中心也就明显地从以往的本体求索、文本批评而走向对于艺术的“创造性”的关注，也就是说，从对于艺术的抽象本质的探索或对于单纯的文本的阐释而走向对于艺术创造过程的研究，对于艺术创造行为的性质与规律、方式与效果的把握。^②

这里，首先应该明确的是，究竟何谓“创造”？“创造”一词，就其本义来说，就是变无为有，使不存在变为存在，从非价值中显示出有价值。这种“从无到有”的“创造”，最初乃是与一种神学世界观结合在一起的。因为在神学的观念当中，只有万

杜夫海纳：《审美经验现象学》（上），韩树站译，文化艺术出版社 1996 年版，第 3 页。

- ② 1980 年在南斯拉夫召开的第 9 届国际美学会议就显示了这样一个历史的趋向。这届国际美学会议的主要议题就是“创造性与人类世界”；“艺术创造”便是其中的中心论题。参见滕守尧《艺术社会学描述》“附加篇：第九届国际美学会议管窥”，上海人民出版社 1987 年版，第 349~369 页；并参见朱狄《当代西方美学》人民出版社 1984 年版，第 377~382 页。

能的神才能做到这一点，只有上帝才能从虚无中创造出万物。然而，随着人类自我意识的觉醒，特别是人对于自己改造外物的能力的发现与肯定，人们也就自觉不自觉地在进行着自己的“创造”了。因为人不仅要生存，还要发展，不仅要适应外在世界，满足自己基本的物质和精神生活的需求，还要不断地提高自己的适应能力，通过对外界的改造以寻求自己身心的更高的满足。从此，人类也就开始了自己的“创造”之旅。

当然，没有任何创造物是绝对的虚空中产生出来的；创造物总是有其一定的物质构成的原材料。但是，这些先于创造而存在的原材料本身，在实现“创造”之前，还仅仅是一种可能性的事物，具有一种潜在的价值，而不是一个现实的产品。因此，“创造”的真正含义，也许可以理解为主体之于客体的一种介入和干预、发现和表达的过程，一种从预测、设想到确信、实现的过程。所谓“创造”，一方面是表现为创造对象的从无到有的产生过程，另一方面则是表现为创造主体自身的一种本质能力，一种非凡的冲动和欲望，一种潜能和素质的实现的过程。人们通过创造以确定自己的存在方式，通过创造以实现某种人生意义与价值，以达到既定的人生目的。从而，“创造”，也就总是意味着人的意志的自由与自觉的活动，意味着人的本质力量的对象化的实现。

创造何以会产生？在人类社会的历史发展中，创造何以是必不可少的？从广义上来说，人们的社会实践活动都离不开创造。正如罗曼·罗兰所指出的，“生命的第一个行动就是创造的行为”；尼采也说过，“每个人自身都是一种创造性的个体，创造构成了一个人的本质”。爱尔兰诗人叶芝甚至热情地指出：“世界是一无所知的，因为它没有创造出任何东西；我们是无所不知的，因为

是我们创造了一切。”

在人类的社会实践中，随着社会分工的扩大，创造活动逐渐成为一些职业性的活动。并且正是在这种广泛的人类创造的实践活动中，“创造”业已形成了一些自己的法式。所谓“法式”，即创造活动所体现出来的多种可能的模式，亦即人类在自己的创造活动中所形成的特定的方式和类型。

具体说来，人类的创造活动有着以下几种基本法式。

其一是神式创造，即《圣经·创世记》所描述的上帝式的创造。上帝作为神，创造了天地万物，并且根据自己的形象将原本并不存在的“人”创造出来。这种创造法式显然就是属于一种“从无到有”。当然，这种“从无到有”也离不开相关的材料，而且其内容与形式似乎也是可以分开的；再者，也是更主要的，造物者往往具有着某种潜在的观念动机，有着某种先在的创造的理念和需求，而不是盲目的、随意的。

其二是巫式创造。这种创造在原始巫术和民间方术中广泛存在。其特点在于：通过某种人为的方式以引导人们进入一种迷狂状态，除去自我与外界的隔阂，以体认不可知的存在，并且发展出异乎寻常的技艺来控制和操作在不可知的存在中可能发生的变化。无论是模仿巫术还是交感巫术，抑或种种仪式化的方术活动，都是利用人们对于神灵的信仰，以传统中对于某种因果关系的奇妙描述为参照，其指归在于引导人们进入一个不可知的领域，以一种不可描述、不可测量的迷狂的方式来最大限度地调动人们的情感参与。这种创造法式与其说是造就出一种新的事物，不如说是造就人们对于造物的一种信仰。

其三是道式创造。道，即道理、法则、规范。从而，创造行为往往被描述成一种法则与规范的巨大效用，而与创造者自己的智慧并没有直接的关联。这种创造法式以老子《道德经》为代表。老子认为“大道无形”；然而，道又无所不在；宇宙万物无不是由道自身衍生而成。创造者所要做的，就是对道的遵循，在不断的创造实践中去体认道；道的最高境界是天地之道，体认天地之道也就是要顺应自然。当然，创造者在顺其自然的同时，又不是无所作为。作为创造的主体，需要为天地立心，需要以己之心去“体道”；而“体道”则需要“去蔽”，需要“致虚极，守静笃”。^①

显然，从上述三种创造法式来看，人类的创造行为既有着本质上的贯通之处，也有着方式方法与价值取向上的明显的类型区分。神式创造和巫式创造更多的表现出灵感和激情，多属于外向的，而道式创造则讲究体验和悟性，多属于向内的。

如果说，这三种“创造法式”是从广泛的人类创造实践活动中总结出来的，从而具有一定的普遍意义的话，那么，从某种意义上也可以说，它们在艺术创造中则可能会得到更为具体鲜明的体现。因为，较之人们一般的社会实践，无论创作还是鉴赏，艺术活动往往都表现出更为明显的创造的特性。斯太尔夫人在谈到德国大诗人席勒的创作时曾经指出：艺术创造有些类似于上帝创造人类，需要艺术家“天才的无邪、力量的赤诚，……当它同高度的智慧和力量结合的时候，就明白为什么《圣经》这样说：上帝是按照自己的形象来创造人类”。^②

① 参见朱青生：《没有人是艺术家，也没有人不是艺术家》，商务印书馆 2000 年版，第 73～76 页。

② 德·斯太尔夫人：《德国的文学与艺术》 人民文学出版社 1981 年版 第 33 页。