

【文学艺术】

论形象思维的实质与特征

张 炜

(长安大学 建筑系, 陕西 西安 710061)

摘 要: 形象思维的过程中思维永远离不开感性形象的活动和想象。这一过程中, 形象的想象是愈来愈具体、生动、个性化。因此, 形象思维是个性化与本质化的同步进行, 是典型化的过程。形象思维还有一个主要特征, 这就是它永远伴随着美感与感情态度。在整个形象思维过程中, 艺术家每一步都表现着自己的美感或情感态度, 并把这种态度凝结体现在作品里。

关键词: 形象思维; 艺术; 情感; 联想; 美感

中图分类号: J20-05 **文献标识码:** A **文章编号:** 1671-6248(2002) 04-0051-05

The Essence and Feature of Thinking in Images

ZHAN G Wei

(Department of Architecture, Chang'an University, Xi'an 710061, China)

Abstract Thoughts are closely related to the image and motion of sensatonal image in the processes of thinking. The imagination of images becomes more and more specific, more and more lively, more and more individual as it at work. Therefore, the individualization and essentialization in the same course make up a process of typification. Another major feature of thinking in images is that it is always followed by attitudes and aesthetic feeling. In the whole procedure of image thoughts, artists show their own attitndes and aesthetic feeling and embody them into their works.

Key words image thought; art; affection; association

思维, 不管是形象思维或逻辑思维, 都是认识的一种深化, 是人的认识的理性阶段。人通过认识的理性阶段才达到对事物本质的把握。形象思维的过程, 在实质上与逻辑思维相同, 也是从现象到本质、从感性到理性的一种认识过程。但这一过程又有与逻辑思维不同的本身独有的一些规律和特征, 这就是在整个过程中思维永远不离开感性形象的活动和想象。相反, 在这一过程中, 形象的想象是愈来愈具体、愈生动、愈个性化。因此, 形象思维是个性化与本质化的同步进行。这就是恩格斯称赞黑格尔所说的“这一个”: 典型的创造。形象思维的过程就是典型化的过程。

一、形象思维的实质

(一) 感触、捕捉、联想是形象思维的第一步

从开始的第一瞬间起, 为艺术家所注意、所触动。所尽量寻捕的某个现实中的形象、事件, 就一定是它本身具有着某种较深刻的社会意义或是能使艺术家联想、触发起某种深刻的社会意义的东西。常是这样: 艺术家被生活中的某事某物打动了, 他感到在这事这物的形象外貌下藏有某种东西吸引他, 打动他, 扰乱他, 他于是去联想、想象或思考, 尽管他一时还说不出来, 还不明确这吸引、打动、扰乱他的究竟

收稿日期: 2002-01-16

基金项目: 长安大学科学基金项目 Q0012016

作者简介: 张 炜 (1960-), 男, 西安人, 长安大学建筑系副教授, 主要从事建筑环境艺术教学和研究。

1994-2016 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

是什么东西、什么意义,但它实际上却已进入形象思维的第一步了:开始感受、注意、观察、捕捉和挑选含有某种意义(对真正的艺术家来说,这意义当然是社会意义、本质意义)的现实生活形象了。“一个感受力比较敏锐的人,一个有‘艺术家气质’的人,当他在周围现实世界中,看到某一事物最初事实时,他就会发生强烈的感动。他当然还没有在理论上解释这种事实的思考能力,可是他却看见了这里有一种值得注意的特别的东西,他就热心而好奇的注视着这个事实,把它摄取到自己的心灵中来,开头把它作为一个单独的形象,加以孕育,后来就使它和同类的事实和现象结合起来,而最后终于创造了典型”^[1]。这种“强烈的感动”,也就是人们常说的所谓艺术家感受力、敏感、灵感等,实际上它在性质上是一种一般人都有美感直觉能力。只是对一般人来说,它主要表现在艺术欣赏上,对艺术家来说,它还能惊人地表现在对生活形象的捕捉上罢了。这现象并不神秘但却是事实:艺术家善于敏锐地感受生活形象的意义而开始创作。

据说,果戈理的小说《外套》的材料是得自朋友们的一个笑谈。但果戈理听了以后,却“沉思起来”。显然这故事中有某种东西打动了,触发了他,使他去开始形象的想象,而最后终于完成了那篇深刻揭露沙俄社会本质的著名作品。鲁迅《狂人日记》的主人公,其模特儿据说是鲁迅的一个表兄弟,在西北做事,忽然说同事要谋害他,便四处躲藏,这是个患迫害狂的精神病者。这样一个看来似乎并无什么意义的事件,却触动了鲁迅,使鲁迅感触和联想起许多事情,于是便注意、琢磨、加深和改变这个狂人形象的内容和意义,使狂人的举动、言语具有一定的社会性质和含义,而终于通过狂人的形象勾画出了一幅惊人的图画,揭穿了当时整个社会在物质上和精神上对人的残酷迫害。

所以,对艺术家来说,“形象思维的第一步就要善于在广阔复杂的现实生活中,在五光十色的现实形象中去感触到、去发现和捕捉那些本身具有深刻社会意义的或容易联想起这种意义的形象和事物”^[2]。艺术家的才能首先就表现在这里:感触、捕捉、联想和了解(常常是不明确的了解)形象。捕捉生活形象的深浅、远近、宽狭,是区别一个艺术天才或庸才的标志之一。有些人对生活形象常常是视而不见,以为平常,有些人却能锲而不舍,悟出道理。所以,如果只对形象有兴趣而不管是什么形象,也不知道去发现、选择有意义的形象,这就完全不是艺术才

能。托尔斯泰说得好:“如果近视的批评家以为我只是描写我所喜爱的东西,如奥布朗斯基如何吃饭,卡列尼娜有怎样的肩膀,那他们就错了。在我所写的作品中,指导我的是为了表现,必须将被此联系的思维汇集起来……”。即从形象中能显现出思想、意义,不是为形象而形象。如果一个艺术家只对人家吃饭抽烟的样子、买裤戴帽的偏好有兴趣,而自以为这就是在捕捉形象,是在形象思维,那就可笑和可怜了。

(二)形象思维是集中了富有代表性的现象

进一步,从注意捕捉形象到使这一形象发展,更是一个艰难的过程。托尔斯泰写《战争与和平》时曾说:“考虑、反复地考虑我目前这个篇幅巨大的作品的未来人物可能遭遇到的一切。为了选择百万分之一,要考虑百万个可能的际遇……”。一个形象下一步究竟应该如何做,如何说,的的确确有太多的可能,困难就在如何从千百个可能中,选择一个最好的最正确的可能,使形象能够摒弃一切非本质的无关重要的生活现象,集中一切富有代表性和意义的现象,来更进一步发展和深化它内在的含意。每一个细节的选择和确定,都应该是形象的社会本质意义的扩大和加深。鲁迅《祝福》中关于祥林嫂的情节,据说是很多故事凑在一起的,这些情节(如改嫁,小孩被狼吃掉,捐门槛等),生活中本来并不相干,但鲁迅却随着祥林嫂形象的发展把它们集中在一起。这样一来,就深刻多了;祥林嫂的形象变得更苦命,从而封建社会的本质也就暴露无遗了。列宾名画《意外的归来》,据说初稿是画一个年青的女大学生,但我们今天所看到的定稿却是一个经过多年折磨的上了年岁的革命家。这个形象的琢磨改变,也就使内容大为深刻化了:进行革命的已不是没有经验的或刚出茅庐一时冲动的热情的女学生,而是顽强、憔悴而有经验和力量的职业革命者了。这样,社会的苦难(对革命的长期残酷的镇压和迫害),革命的信念(尽管如此,革命仍在进行)就显现得更加深沉、充分和有力了。中国古代画院以诗命题试画:“如‘野水无人渡,孤舟尽日横’,自第二人以下,多系空舟岸侧,或拳鹭于舷间,或栖鸦于篷背;独魁则不然,画一舟人卧于舟尾,横一短笛,其意比为非无舟人,止无行人耳,且亦见舟子之甚闲也”(邓椿);“庸人诗有‘嫩绿枝头红一点,动人春色不须多’之句,闻旧时常以此试画工,众工竞于花卉上妆点春色,皆不中选;惟一人于危亭缥缈绿杨隐映之处,画一美人凭栏而立,众工遂服,可谓善体诗人之意矣”(陈善)。为什么会得“魁”,为什么会“众工遂服”?很清楚,这也是因为经过精细的琢

磨、想象后所塑造出来的形象,更能深刻地表现出当时所要求表现的事物和生活的本质意义所在。“野水无人渡,孤舟尽日横”,是要求表达出那种安闲、恬静、懒洋洋的牧歌式的封建农村气氛。所以,“非无舟人,止无行人”,就比连舟人也没有(这容易变成一幅无人烟的荒凉野渡),更深刻和更真实了。“动人春色不须多”的诗句是企图通过和寄托于自然景色来表达生活中的春意,而生活中春意总是与爱情紧密联系的;这样当然画红妆美人就比死板地去按诗句字面画大红花更能概括和表现“诗人之意”了。这是巧妙,是含蓄,也是深刻;而所谓深刻就是更正确更真实地反映了生活的本质。画既如此,诗亦如之。有名的“春风又到江南岸”与“春风又绿江南岸”;“云山苍苍,江水泱泱,先生之德,山高水长”与“先生之风,山高水长”,一字之差,形象迥异,形象所概括的内容也有区别。“风”比“德”,“绿”比“到”,不但形象更具体,更生动,更具有感染力,而且所包含的内容和意义也更丰富。“风”不仅是“德”,而是整个人所有的品貌风格;“绿”不仅是“到”而是“到”的可见的具体结果。很明显,这里的字斟句酌,具有很大的意义;这意义就在于:只有对形象作精细的推敲琢磨,才能使它更真实更准确地概括和反映出生活中美好的、本质的东西。而形象思维所以被看作是思维,其意义和价值也全在此:去粗取精,去伪存真,由此及彼,由表及里,以达到或接近本质的真实。这无论是人物的描写,诗句的推敲,演员的体验,画家的捉摸……,都是毫无例外的。

形象思维的过程中,随着形象本质化的程度的加深,形象的个性化的程度也同时在加深。因为形象本质化的道路和过程,本就是一步一步地十分具体地进展着。形象在这过程中既不断地在具体增减删添、发展变化,它就必然会比生活中变得更加活跃,更加独特,正因为它合乎规律地集中了许多带有深刻社会意义的情节、姿态、气氛,所以个性也就必然会更加突出了。“狂人”因为怕这怕那,觉得兄弟和妹妹都想吃他的肉(真的狂人并无此事),就愈发像狂人;祥林嫂两次出嫁,两次又都不幸丈夫先死,小孩又被狼吃掉了,怕鬼神而求捐门槛,把这些在生活中本来是分散在不同人身上的细节集中、提炼、统一在一起,这一方面固然使形象的本质意义加深了,而同时另一方面也就使祥林嫂这个人的命运、遭遇、性格更加个性化、独特化了。任何艺术都必须如此。狄德罗《绘画论》中说,一个画家要善于抓住一瞬间,这个瞬间既要表现前前后后许多的时间,而这个瞬间又

必须是独特的富有个性化的一瞬间。油画《列宁在工作中》作者谈自己创作的经过:作者想表现十月革命前一段时间列宁隐蔽中的地下工作的情况,最初企图用列宁在写作时突然听见外面有声响、竖耳细听的一瞬间来表现。但最后定稿却是,列宁突然发现了一个重要意见,而匆忙书写的那一瞬间:在一个简陋的房屋内,椅子斜摆着,列宁只随便坐了小半边,显然坐得很不舒服,但列宁根本没来得及顾到这些,聚精会神地一手按着书的某处一手匆忙地书写……。这当然是比初稿更个性化的一瞬间,而同时却又是比初稿更本质化(概括的意义更多)的一瞬间。列宁随便坐着紧急书写的姿势,不但完全独特地、自然地表现了列宁那种爽朗、朴素、令人感到十分亲近的个性(与很多人表现为表现领袖的庄严,结果弄得十分死板、枯燥不同),集中表现了生活中极富有个性的瞬间;而同时又深刻地生动地表现了列宁地下工作时期的紧张、热情、忘我的本质的东西。而紧张、热情、忘我这些本质东西又正是通过前一方面的随便、匆忙等个性化的方面,才最好地表现出来。所以,很清楚:形象思维的两方面——本质化与个性化是完全不可分割的统一中的两个方面。如果把这两方面分割开来,只要求本质化,即没有个性化的本质化,那常常必然是逻辑思维的直接引伸,形象不能具体地生长发展,结果像一个影子或符号贴在纸上活不起来,这就容易产生公式化、概念化的作品,而不能打动人心。同时,如果只追求个性化,即没有本质化的个性化,那常常必然是形象思维的混乱,或是一大堆无意义的奇异的情节,或是一大堆无意义的自然主义的描写,这就必然是自然主义或形式主义的作品,使人感到厌恶和无聊。

二、形象思维的主要特征

形象思维主要特征:这就是它永远伴随着美感感情态度。在整个形象思维过程中,艺术家每一步都表现着自己的美感或情感态度,并把这种态度凝结体现在作品里。在创作前,它常常表现为一种要求说出的情感冲动。托尔斯泰说得很干脆,如果没有这种非说不可的创作要求,那就根本不必提笔。生活中的某些事物、经历、情节、感染、触发、打动了艺术家的感情,艺术家对此不仅是有所触,有所知(即使很模糊很不明确),而且是有所感。“从对客观形象的第一瞬间的感触、捕捉和选择开始,就已自觉或不自觉伴随着艺术家主观的情感——美感态度来表现了:有所激动,有所感伤,有所喜悦,有所憎恶。只有这

样,情动于中,才能构思,才能欣然命笔”^[3]。中外古今许多理论家、艺术家都十分强调创作过程中情感态度的重要。《乐记》说:“情动于中,故形于声”;《诗品》说:“非长歌何以骋其情”;鲁迅说:“能憎能爱才能文”;别林斯基说:“没有情感,就没有诗人”;托尔斯泰则更认为艺术的本质和使命就在于传达感情;把作者的感情传给读者;上一代的传给下一代……。所以,不仅诗歌、音乐、舞蹈……这些更直接表现感情的艺术是如此,小说、绘画、雕刻以至建筑、工艺等(所谓“造型性”强的艺术),也是如此。

在这里,正确的情——美感感情态度是艺术典型化的必要条件。只有充分具备和抒发正确优美的主观情感态度,才能真正完满地客观地反映事物的本质真实。情感愈真愈强,就愈有反映的能力,就愈能正确巧妙地进行选择、集中和提炼;情感卑下虚伪,就必然造成形象的虚假、淫滥。《文心雕龙》很早就强调指出过这点:“故情者,文之经……诗人什篇,为情而造文,词人赋颂,为文而造情……为情者要约而写真,为文者淫丽而烦滥”。“夫以草木之微,依情待实……言与志反,文岂足征”。这就是形象思维中情感态度的必要性。那末,可能性呢?可能性就在于“生活现象本身充满着情绪内容”,生活本身具有一定的情绪色调。所以,只要不是抽象的逻辑思考而是具体的形象捕捉和想象,生活形象或其表象首先就自然会激起一定的情感态度。“诗人感物,连类不穷”,“目既往还,心亦吐纳”(刘勰)。其他艺术家也同样,在形象的选择、捕捉和长期孕育过程中,艺术家不仅注意和熟悉他们,而且对他们的行为、言语、思想情感以至一举一动也自然会有所评价,有所喜恶。这正如在日常生活中与一些关系十分密切、长期相处的熟人(不论是友是敌,是爱人或是孩子)打交道一样,也总是关心的,注意的;对其言行以至很小的在别人看来是无足轻重的一切也是有所爱憎喜恶一样。艺术形象既像活人似的在艺术家周围(实际上是在脑海里,或画面上),与艺术家息息相关,艺术家是在与他们同生活共起居中来描写、塑造他们,就必然会“随着他们,感受同样的心理活动”(狄德罗)。一个角色从萌芽到成熟的各个不同阶段,会以不同的方式影响演员本人的性情和心境。这不但对表演艺术家而且对语言艺术家都是如此。所以无怪乎巴尔扎克在描写高老头死后几天不愉快,福楼拜描写包法利夫人服毒时,感到自己嘴里也有砒霜味;只有自然主义作家和作品才真正拒绝表现感情态度。但是,实际上不表示态度,也还是一种态度:对丑恶不表示

憎,客观上就表示了作家对丑恶的宽容和默许;对美好不表示爱,客观上就表示了作家对美好的冷漠和轻视。这对“传染感情”当然是有害的。所以,托尔斯泰在称赞莫泊桑的同时,就表示了对莫泊桑的某些自然主义的描写的严重不满,指出作家对所描写的对象不表示态度,是错误的,有害的。而中国古代批评家也早说过:“繁采寡情,味之必厌”。

简单说来,艺术家塑造正面形象,怀有的常常是同情、爱护、钦佩和崇敬的肯定的感情态度,常常是尽量发掘自己内心的某些近似或相同的美好品质、感情,来体验和想象这些形象的外貌和内心。艺术家也常把自己的优美性格、情操放在要塑造的正面形象的身上。所以我们常听说书中的主人公的原型就是作家自己。例如据说安得烈公爵与彼尔(《战争与和平》)是托尔斯泰的两面,贾宝玉是曹雪芹的影子,保尔柯察金是作者的自传形象……。其实不仅如此,一些原型根本不是来自作家本人的正面形象,其思想、感情、性格、行动也常常被赋以作者本人的某些东西。这很自然,因为作者感情上喜欢他,便常常把自己的形象不吝啬地赋予了他。对反面形象,也需要有设身处地的体验和想象;“文学家在描写吝啬汉的时候,虽然他不是吝啬的人,也必须要把自己想象为吝啬汉;描写贪欲的时候,虽然不贪欲,也必须要把自己想象为是个贪婪的守财奴。只有这样,通过作家自己的设身处地的想象,才能忠实地具体地塑造形象,这是极重要的。但这里更重要的是:作家一方面设身处地,另一方面却又要保持清醒,站在比所设想对象更高一些的地位,站在不同的角度和立场,带着憎恶否定情感态度来设身处地。因为,只有这样,才能真正真实地描绘和深刻地揭露,才能使人感到不是自然主义的“客观”“如实”的照像。既憎恶之,又模仿想象之,这并不矛盾。其实就在日常生活中也可见到:一件丑陋的事情或姿态,在当事人看来也许并不觉得,但一经别人有意模仿或叙说,便能引起哄堂大笑。如此,就因为旁观者清,站在“有意”要嘲笑、讽刺的更高的立场、角度上作了具体的形象模仿和夸张的缘故。在创作过程的形象思维中,艺术家一方面必须与形象同起居共体验,“生活于角色中”;而另一方面却又须清醒地考察着形象,“从角色中感觉到自己”。“演员在舞台上生活,在舞台上哭和笑,可是在他哭笑的同时,他观察着自己的笑声和眼泪。构成他艺术的就是这种双重的生活……”(斯坦尼斯拉夫斯基)。对一切艺术家都应如此。只有这样,普希金才不会是奥涅金,莱蒙托夫也不就是皮却林,作家比其形象站

得更高。

三、结语

艺术家对自己作品的形象或形象总体的感情态度,其本质是一个美的理想问题。关键在于艺术家主观美与现实生活中客观美的理想能否统一和一致。而主客观的美学理想是否一致或接近,关键又在美感——感情态度是否对头。因为艺术家的美学理想并不是作家自己宣布的一套抽象的信念、理论或宣言,而是一种由美感态度发展的一套自觉或不自觉的比较根本和系统的世界、人生和艺术的感情态度或原则。这种美感感情态度是一种深入骨髓的在长期生活和教养下形成的具有强烈性的东西,它本身就包含着立场观点等根本问题在内。这在艺术欣赏或艺术创作中都会随时顽强地表现出来。古语说,情感最难作伪。抽象道理可以说得头头是道,但一创作或一欣赏就马上出毛病;主观意图十分良好,一到具体作品里就突然走样;看来好像有点形象思维不由自主,其实却仍是灵魂深处的美感感情态度在作合乎规律的运动的表现。不熟悉农民,或还熟悉但并不热爱或是抽象地热爱,于是就必然会从自己的知识分子的感情态度出发,来观察、体验和赞赏,把自

己所领会的和自以为是美好的一切(这常常就有作家本人的某些东西)加在形象身上,这样一来,形象便成为知识分子了。正因为形象思维不同于逻辑思维,艺术创作就不能像写理论文章那样可以避开感情态度的流露。

所以,如果了解到形象思维的根本特征之一,是永远伴随着美感——感情态度,那末问题的核心就在于艺术家的美感感情态度究竟是怎样的态度,是符合客观现实发展及其情绪色调的感情态度呢?还是相反。从而,这里的结论就应该是,今天艺术家最根本的问题,是如何使自己具有真正的感情态度。只有具有了这种感情态度,才能高度真实地去体验,去观察,去分析,去想象,去描画,去塑造,才能保证自己的形象思维能够正确无误地进行,由此及彼,由表及里,去粗取精,去伪存真,在个性化的典型形象中充满情感地揭示出今天生活的本质的真实。

参考文献:

- [1] 陈文良.美学向导[M].北京:北京大学出版社,1982.
- [2] 丁 枫.美学浅谈[M].沈阳:辽宁人民出版社,1984.
- [3] 克莱夫·贝尔.艺术[M].北京:中国文联出版社,1994.

(上接第 50 页)

社会环境和人的思想观念的不断更新、演进,加上外来文化的不断融合和延伸衍变,进一步形成中国特有的造型设计艺术以及图形符号语言体系。现代科技化、信息化的社会给标志艺术设计领域带来了强烈的冲击力,但与此同时又带来了更多的新的发展契机,新的思维方式和设计理念的导入也为我们重新审视现代设计创新意识和观念提供了更多的思考空间^[1]。

总之,标志设计这种利用知识、智慧密集型的创

造活动满足日益增长的物质与精神生活的需要,正在改变着社会,推动社会间和国际间的交流与发展;它是整个人类物质文明与精神文明的结晶,是一个国家科学与文化发展的视觉传递标志,它不仅创造着今天,也规划着明天。

参考文献:

- [1] 华 英.好抢眼的好莱坞标志[J].广告大观,2002,(2).
- [2] 彭 梅.传统、现代、延伸[J].广告大观,2002,(2).