

审美和理性： 何时交叠？何处分手？

□刘绪源

1978年,钱锺书先生受中国社科院委托,选编过一本《外国理论家作家论形象思维》(现已收入《钱锺书集·人生边上的边上》),在第一部分即“西欧古典部分”的前言中,钱先生将形象思维在西欧文坛的遭遇作了一番有趣的梳理。他指出,此词的本义就是“直觉”和“想象”,常译为“创造的形象”。古希腊文艺理论忽视“想象”;古典主义的理论家一方面承认“想象”是文艺创作的主要特征,另一方面又贬斥它是理智的仇敌;“18世纪初,维柯认为诗歌完全出于‘想象’而哲学完全出于理智”;到了19世纪,随着浪漫主义运动的进展,“想象”的地位越来越高,“有些思想家和作家——例如谢林——甚至说概念或逻辑思维也得依靠‘想象’”。对于历来的理论家对这个问题的论述,钱先生显然是不满的。而尤其不满于将精神在各个方面的活动抽象化和片面化,作简单分割。所以他在这篇前言的最后写道:

“……这个倾向伴随着20世纪的开始而进一步发展,维柯的理论获得了系统性的发挥,从事于形象的‘想象’和从事于逻辑概念的理智仿佛遭到了更加严厉的隔离监禁,彼此不许接触,而且‘想象’不仅和‘理智’分家,甚至还和清醒的意识分家,成为在睡梦里表现的典型的‘潜意识’活动——一切这都不属于古典资料的范围了。”

钱先生不认同维柯那种把诗完全归于审美而把哲学完全归于理智的分割法。作为人的精神活动的两个方面,审美和理性确实是相互渗透和交织的,二者不可能完全分开。

但在以往理论和创作中,更大的问题似乎并非这种过于明确的“分”,而恰恰是更为糊涂的“合”。过去的美学和文艺理论常将审美看成是理性的一种附庸、一种补充,或仅仅是一种通达理性的方式或手段。这可说是文艺创作“公式化”“概念化”,文学作品“直奔主题”“图解主题”“思想大于形象”等弊端始终难于克服的根由之一。美学史上,黑格尔的名言“美是理念的感性显现”,就是把二者合一的。因提倡“多元智能”而名扬世界的美国教授霍华德·加德纳很强调艺术思维的重要,但又认为“艺术思维与科学思维是同等重要的认知方式”,即审美最后还是要归入“认知”(也就是理性,亦即科学思维)中去,它不过是认知的一种“方式”而已(可参见《艺术·心理·创造力》一书)。这就更让我们明白,对于理性和审美的关系,再也不能含糊待之了。

难题就在于:既不能将二者混同,又不能分开。于是我们必须弄明白:在把握世界和人生的过程中,二者是如何携手共进,又是如何分工的?它们在何时交叠,又在哪里分手?

从目的上看,二者确是一致的,都要把握世界和人生。但从结果看,又有不同:理

性把握是一个走向抽象的过程,它让我们“懂得”(即认知的“知”);审美的把握则愈益走向具体,引出的是我们的“审美愉悦”。“懂得”和“愉快”(此中也包含“不愉快”),对我们都重要,都不可缺,但二者不是一回事。

那么,它们是如何从一回事变成不是一回事的?看来,它们的交集点在“想象”上。

其实,不仅谢林认为“概念或逻辑思维也得依靠‘想象’”,谢林的哲学前辈康德,在讨论认知过程时,也认为“想象”是一个不可或缺环节。哲学家汉娜·阿伦特在她的遗稿《想象力》中,就牢牢抓住了康德的这一常被人们忽略的观点。她写道:

“想象对我们的认知官能所起的作用,或许是康德《纯粹理性批判》中最大的发现。就我们的旨意来说,最好是来研讨下‘知性的纯粹概念图示论’。提前说一下:正是想象力这同一个官能,既为认知提供了图示,也为判断提供了范例。”(汉娜·阿伦特《康德政治哲学讲稿》,上海人民出版社2013年版)

康德是在谈论认知的“图示”(schemata,又译“图式”)时,强调了想象力的介入的。阿伦特正是在研读《纯粹理性批判》第一版有关“图示论”的说明中发现了康德对先验想象力的这些分析。而她所说的“判断”,也就是我们说的“审美”。

下面,就让我们假设一个理性的认知的过程和一个审美的过程,看看二者在走向上的异同——

就认知而言,人对“图示”的掌握,是从眼前的形象走向半抽象;就审美而言,对于“范例”的掌握,则是从眼前的形象走向更具体更形象,也就是比一般的观察更为深入细致,成为一种典范性的解剖。再下一步,几乎无法停留,一个成熟的大脑就会作出即时反应:图示将从半抽象走向抽象,从初步的概括走向更高的概括,这里须经过一种逻辑的推理过程,于是知性和理性的结论就会产生;而范例则会从具体走向更具体,这就是想象的进一步调动,人的内心体验的进一步调动,于是一个审美的过程就将进行下去。康德说,是想象“把感性和知性连结在一起”,也就是说,如没有想象的帮助,这形象不可能变得丰富起来,而不够丰富多样的形象是无法实现具有概括性的半抽象的,于是一切知性和理性的思维

也将化为乌有。这是十分深刻的。如果再将胡塞尔关于“本质直观”的描述作一对照,我们就不难发现,这些哲学大师们所说的,其实是同一件事。这就告诉我们,在理性和审美把握的初始阶段,也就是理性的“图示”阶段和审美的“范例”阶段,这两种思维活动有一定的共通性,它们都凭借想象,并有一段共同拥有“审美-想象”的短暂蜜月期;但很快,二者就将分手,理性的把握走向抽象并告别想象,而审美的把握走向更具体,从而也将更为活泼恣肆地发挥想象的魅力。

这里有两个特征需要把握,即双方在“蜜月期”以及随后的运作方式——取什么,舍什么;怎么取,怎么舍。先说理性。理性在图示阶段,总是尽量多地收罗、攫取一切有可能到手的感性材料,包括已成型的常识,包括感性的形象,也包括已发生的和可能发生的,通过想象,尽快地把这一切抓到眼下来。占有材料越多,它才越可能从中整理、发掘、升华。它不怕多,它是多多益善,因为它的下一步工作,就是一步一步舍弃,再舍弃,它在舍弃具体的过程中达到抽象,再抽象,从而实现对知性和理性的概括。它随后的工作是做减法,甚至是做除法。

审美则完全相反。审美在开始时所做的,就已经是舍弃了。舍弃什么呢?舍弃已被理性解决的一切方面,既然已由理性“立法”了,而且它也难以从中看出什么新问题了,那就迅速略过去,不再感到兴趣。它只对模糊的、可疑的、被长期遮盖的、理性说得够荒谬的、或虽不荒谬但理性总是躲躲闪闪的地方,紧紧抓住不放,一下子钻进去,具体解剖,肆意想象,反复把玩,深挖不止,只有这样它才尽性解气。这时审美情感的动向,简直如同恶作剧的孩子,它决不放过一点点缝隙,它要把理性所把握不住的地方一追到底。所以会有人说:“美是一种邪气”(可参见2014年10月12日《文汇报·笔会》叶廷芳文)。所以,它注定是不安分的,会搅起波澜……但也正是它,会激起个人的和人类的无穷活力,会令你迈向崭新的境界。它在初始阶段的舍弃,其实就是寻找,它不需要在已经解决的问题前停留,也不愿意在已经折腾够了的地方再折腾,因为它是审美,审美是一种不断迎向新的情感的过程,审美最简单重复(此即“审美疲

劳”)。它不能不舍弃,不舍弃旧的就找不到新的难题,新的难题即预示着新的审美天地。当然,这舍弃不是绝然断开,更不是根本消除,只是它的下一步的注意力将不在此,它其实是把过去的已经现成的理性悄悄地接受下来了,而且正是这些现成的理性促使它寻找更新的东西,并激起了它的新的审美情感(所以别林斯基会说这是“思想消灭在感情里”)。它的下一步的工作,是在那充满新的趣味的天地狠狠发挥审美想象,它接下去要做的是加法,甚至乘法。这也是创造性思维总是离不开审美的原因所在。所以,要把握创造力,必须重视和研究审美。

这样我们就知道了二者的不同的结果:理性思维将走向抽象的结论,将走向清晰,能清晰地概括一个事物,也就是认知的实现。而审美则走向模糊,因为想象的结果,你把握了某一事物,却不能用理性的方式表达,表达出来的仍是形象,而且是更丰美的形象,此中又伴随着强烈的情感,它带来的是普遍的快乐,却不是清晰的结论。当然,可以对审美再作理性的辨析,这就是文艺批评或文化评论的工作。但因为形象太过丰美,太过多义,太过浑然一体,有时批评反而抓不住要害,攻其一点,不及其余,由此闹出的笑话,委实不在少数。而这种模糊的情感性的价值却又未必不如清晰的道理,审美把握的深度有时恰恰远胜于理性。举例而言,莎士比亚的戏剧是以审美的方式把握世界和人生的,当时的人们对它的价值的理解相当肤浅,经过一代又一代的演员、观众、读者、批评家、研究者的努力,它的内涵被越挖越深。虽然这里有后代的人们的再创造,但它本身的审美价值和审美含量则必定是这种挖掘与再挖掘的基础,谁又能在一些滥俗的肥皂剧里挖出那么多非凡的内容呢?可见莎翁就是一位以审美方式走在理性研究者前面的真正的诗人,而且,他是远远地超前。同样超前的还有中国的曹雪芹和他的《红楼梦》,此处就不展开了。

由此可见,如把审美归入认知,只认其为认知的一条支路,或一种补充,或一种显现方式,将会失去多少可贵的东西。审美不仅不同于认知,而且,它应该是与理性把握相并列的、相辅相成的、居于同等地位的精神方式,如果不说它是一种更根本、更重要的方式的话。

“拎不清”的文学批评

“文革”期间一切都讲“革命”:瓷碗上画两条鱼,下面有代表流水的三根曲线,另一侧即大书毛体的“力争上游”四个大字;枕套角上印两条水牛的剪影,中间又是四个大字:“斗私批修”。

多少年后清理旧物,见此不觉失笑;但马上就收敛起笑容,悟得这其实正合于中国的传统。《诗经·周南·关雎》才说到两只水鸟,马上就转入君子淑女,注释家更提高到“后妃之德”的吓人高度去。汉朝人写咏物诗的辞赋,往往大搞“比德”,才用几句描写一台木几,马上就联想到“君王凭之,圣德日济”(邹阳《几赋》);写到围棋,又很快上升到“怯者无功,贪者先亡”(刘向《围棋赋》)这样形而上的高度去。

创作如此,评论也不甘落后,清代常州词派的评论家一口咬定晚唐唐虞筠为歌妓们写的那些流行歌词大有比兴的深意,可以同屈原的《离骚》媲美。

努力往好处拎,乃是拔高;而专门往坏处拎,则是所谓上纲上线——这样的大批判在“力争上游”“斗私批修”的时代很足以致人于罪。求之过深的基因在中国文学特别是批评中源远流长,负面影响不小。

有一句上海话叫“拎不清”,又有一句叫“拆烂污”,都很深刻。就文学批评而言,一旦“拎不清”,“拆烂污”往往就是难免的事情。

匠气

一个画家,如果只知道模仿前人的作品,或自己画了一幅比较得意的作品以后就复制来卖钱,人们往往称为“画匠”——意思是说他没有创造性,不像个艺术家。同样的,一个老师,如果只知道照本宣科,几十年一贯制,人们就会说他是“教书匠”,不是很懂得教学的艺术。

毫无疑问,画师高于“画匠”,教育家高于“教书匠”,创造性高于“匠气”。

但是话说回来,要当一个像样的高明的“匠”其实也很不容易,他得熟练地掌握自己这个专业的技艺;活儿干得好,尽管未必有多少创造性,仍然会得到人们的尊重。高明的工匠到处受欢迎。现在在住宅装修的时候,要找几个好的木匠、漆匠、泥水匠,往往也不那么容易。所以,“匠气”其实没有什么不好。我们现在非常需要熟练的技工,应当有一大批精通本行业务的蓝领师傅。富有创造性的“家”大约永远只能是少数,多数人不免是“匠”。没有工匠,这个世界就很难想象,就玩不下去。

所以首先要把这个匠当好,不能做豆腐渣工程。最可怕的是,字还写不端正,鬼画符一通就自称书法家,或句子还写不通就来创作什么惊天动地的大作,自称艺术家、文学家。鲁迅先生有一条遗嘱道:“孩子长大,倘无才能,可寻点小事情过活,万不可去做空头文学家或美术家。”(《且介亭杂文末编·死》)其意深矣。老老实实做小事的就是匠,对“匠气”鲁迅毫不轻视;有名无实的什么家,特色仅仅在于“空头”,于己于人,都毫无益处,他告诫说,那是“万不可去做”的。

诸葛亮骂死王朗

《三国演义》中的诸葛亮以足智多谋、战无不胜著称,其克敌制胜的办法真所谓花样百出,无奇不有,而其中最神奇的是第九十三回写到的两军对阵,骂死王朗。

却说诸葛亮兴师北伐,接连取胜,魏明帝曹叡大惊,听从司徒王朗的建议,任命大将军曹真为大都督,率20万大军应对,同时即以76岁的王朗为军师,于太和元年十一月出师。到达前线后,老资格的王朗很有信心地说,可以不必动刀动枪,只需摆开阵势,“老夫自出,只用一席话,管教诸葛亮拱手而降,蜀兵不战自退。”他在阵前讲了一段话,诸葛亮接着就大骂了他一顿,骂得他“气满胸膛,大叫一声,撞死于马下”。

《姜伯约归降孔明 武乡侯骂死王朗》的后半部分写道,王朗的阵前演说主要讲曹魏政权的合法性,乃天命之所归,要求诸葛亮认清天理人情,赶紧投降,如此则“不失封侯之位”,从此“国安民乐,岂不美哉!”于是诸葛亮就此大骂了一通,将他骂死:

吾以为汉朝大老元臣,必有高论,岂期出此鄙言!吾有一言,请军静听:昔日桓、灵之时,汉统陵替,宦官酿祸;国乱岁凶,四方扰攘。黄巾之后,董卓、傕、汜等接踵而起,迁劫汉帝,残暴生灵。因庙堂之上,朽木为官,殿陛之间,禽兽食禄;狼心狗行之辈,滚滚当道;奴颜婢膝之徒,纷纷秉政。以致社稷丘墟,苍生涂炭。吾素知汝所行:世居东海之滨,初举孝廉入仕;理合匡君辅国,安汉兴刘;何期反助逆贼,同谋篡位;罪恶深重,天地不容!天下之人,愿食汝肉!今幸天意不绝汉统,昭烈皇帝继统西川。吾今奉嗣君之旨,兴师讨贼。汝既为谄谀之臣,只可潜身缩首,苟图衣食;安敢在行伍之前,妄称天教耶!皓首匹夫!苍髯老贼!汝即日将归于九泉之下,何面目见二十四帝乎!老贼速退,可教反臣与吾共决胜负!

诸葛亮针锋相对地指出,曹魏政权根本没有合法性,乃是篡位的逆贼,蜀汉才是继承了大汉王朝法统的合法政权。接下来痛骂王朗本人,揭露他的历史问题,痛快淋漓,狗血喷头,让他快滚,叫主将出来一决高下。《三国演义》全书的倾向正是拥刘反曹,以蜀汉为正统,作者在这里借诸葛亮之口大讲自己心目中的主旋律,处理得是很好的。

王朗大约是被骂得心脏病突然发作,一头栽下去了。其实历史上的王朗(?~228)晚年并没有上过战场,《三国志·魏书·王朗传》载:“太和二年薨,谥曰成侯。”《三国志·魏书·明帝纪》更具体地说起当年“十一月,司徒王朗薨。”这样的措辞都表明,他是寿终正寝于首都洛阳,而非被骂得发病,一头撞死于马下。

人们一向说《三国演义》一书“七实三虚”(详见章学诚《丙辰札记》);从这里的情形看去,显然不是这样的三七开,而是全虚非实。《三国演义》当然有它的历史根据,但不过只是一个大框架,具体的描写基本都是虚构的。例如小说中此前不久的七擒孟获,据《三国志·蜀书·诸葛亮传》注引《汉晋春秋》,历史上确有其事,但具体是怎么先擒后纵的,并无记载;而到了小说里却大力铺陈,写了精彩迭出的好几回书(第八十七至第九十回)。七擒七纵的故事大抵出于虚构,而不是什么“七实三虚”。

如果真的按“七实三虚”来写历史小说,那一定不大好看,甚至根本写不成。



玄览堂笔记

断想

□顾农

几上江湖

□高凯明

“几上江湖书一卷,窗前灯火夜三更”。十年寒窗的三更灯火,一刻也没有摆脱书坛江湖上的是非非。

20年前,在与老师刘炳森谈论书法之定义时,记得他老人家说过这样一句话:具有一定法度的毛笔字才能称得上书法。20年后,在与陈永正老师谈论好书法的标准时,他说90%像古人,5%像自己,5%属于难以掌控的自然流露,应该就算好书法。两位老师都谈到了研习书法的临帖问题。

乡贤徐修对我说,他每天早晨坚持临帖,一天不临帖就看不到前进方向。只有每天临帖才能明白自己的差距在哪里,只有每天临帖才会感到太阳每天都是新的。

我赞同老师与乡贤之说。是的,好的书法形质神采气息缺一不可。而人们对于书法的审美认识又是不断变化的、发展的。就如宋以前无书卷气之说,清以前无金石味之说一样,好书法的标准从未固定过。但其根本的东西没有变,这就是王羲之之孙王僧虔在《笔意赞》中所讲的,好的书法就是以书写产生的笔画结构有生命意味的形象。而要向这一古训靠拢,最好的途径便是临帖。孔子说,不学诗无以言。我要说,不临帖,就别评论书法。读过书的中国人大概都会用毛笔写字,这些毛笔字都是书法吗?非也。我认为,如果将衣服比喻书法的话,模特身上的时装才算书法,而我们身上穿的只能是毛笔字,仅此而已。进一步说,如果用打乒乓球来比喻研习书法的话,拉弧旋球才能算是研习书法。

我是一个写文章的人,所以在文人眼里我是书家,而在书家眼里我又只是作家,就因为这样的身份,我尤其喜欢陈永正老师关于5%的自然流露一说。我认为这5%流露出的一个书家全部的修养与才情。我坚信,在文学创作中,个人那些具有独到见解的真情的自然流露都是珍珠,而在写字中,那些离开了法度的个人发挥难以评价。至于“书法中充满了个人思考”之说,用苏格拉底的话来验证其价值也许更合适,“人类一思考,上帝就发笑”。在电脑打字高度发达的当下,能向古

人书法这一顶峰靠近一步已属不易,要超越古人谈何容易!

已有很多例子证明,在书法研习的道路上,光靠灯火三更更是远远不够的,这就谈到了一个天赋问题。天赋是把一切事情做到极致的前提,研习书法更是如此。军旅画家邓华说过,有人一着手画蚂蚁,画了一辈子还是个蚂蚁,只是做到熟能生巧罢了;而有的人一开始便画大象,当刚一出手就是大象了。这是一个起点的问题,说到底还是个人天赋问题,没有天赋,岂有高起点之说?一个具备了天赋的人,即使无意为书,提笔写字,自然流露出的依旧是传统翰墨的韵致与风采,其作品已不单单是一幅字,而是书者文化修养和风度才情的外化。一个缺少天赋却不缺少执著的人,穷其一生,其水平也让人堪忧。赵佶是皇帝,他的书画天赋仿佛是天给的。

在《涛声依旧》被毛宁刚刚唱响的那一天,我对歌曲的作者、书法家陈小奇说,如果刘欢唱这首歌,效果会不会更好些?他听后笑了,说,看来老兄也有说外行话的时候,唱歌的效果不是光靠嗓门来判定的。那只是初级,听歌人的感觉才是最重要的。毛宁、杨钰莹才是“当年的夜晚”的那一绝配呀。这说的是天赋中的感觉问题。

“屋檐如悬崖,风铃如沧海,梦醒来是谁在窗台把结局打开……”费玉清的《千里之外》如其本人,清新甜美,听来确实令人荡气回肠。但我的这一感觉是后来才找到的。那一天,序幕打开,在扮成白娘子、许官人、法海等人轮流唱《千里之外》时,我的心一下子被揪住了。那远在峨眉山的白素贞唱的是相爱一生、至死不渝;那近在西湖畔的许仙唱的是爱恨交织、惆怅缠绵;而那金山寺的法海呢,他唱的肯定是人妖混杂、除恶务尽。三人的歌声同样表达的都是一个情字,但差别却在千里之外。

功夫在诗外,功夫亦在书外,这个“之外”可能有千里,也可能是“天在山之外,雨落花台我等你回来……”归来吧,触景生情的感觉来自天外,灯火夜三更的伏案习书之人呀,企盼千里之外的天赋归来。



菊花图 江寒汀作

星河