

“有意味的形式”的内涵及其在小说理论上的发展

包承吉

《上海文学》八六年第三期刊登了李国涛同志的文章《小说里的“有意味的形式”》，笔者认为，对这个问题似乎还可以作进一步的探讨，故此不揣冒昧，写了拙文，以述管窥之见，求教于批评界。

要谈小说里的“有意味的形式”，首先应当搞清楚克莱夫·贝尔的这一命题真正含义是什么。李国涛同志的文章中对此作了一些解释，他的理解大致是不错的。但是我想指出的是，说“有意味的形式”是用线条、色彩构成的，或者说这一理论旨在“从具体形象中去抽象，使形体变成符号”，虽然没有错，然而却没有将“有意味的形式”真正意义解释清楚。

要想了解贝尔的定義的全部生动性和具体性，我们只有结合贝尔的理论得以产生的那个具体而生动的时代一起去考察，而不是从狭义的单纯方法论的角度去进行主观随意的演绎。如果我们从质的总体上对“有意味的形式”进行分析研究的话，我们就一定会发现它那深刻的丰富的具有巨大生命力的内质。我认为，至少有这样三个因素是值得我们重视的：其一，它是对十九世纪末二十世纪初欧洲艺术实践的一次重要的总结；其二，作为贝尔对复杂的现实生活的一种关于艺术哲学的严肃思考，它必然直接或间接地表露了贝尔的全部矛盾情绪；第三，它开了二十世纪现代艺术哲学的先河。以上三个因素直接决定了贝尔的理论是一种不同凡响的、独具慧眼的、异常深刻复杂的理论。

从某种意义上，贝尔的理论是对十九世纪末二十世纪初的文艺现象的一次最全面、最深刻的总结。这不仅是指贝尔的理论有着极其广阔的复盖面，它们追溯了几千年的艺术史，对七种“原始艺术”进行了深入的剖析，对五种“基督教艺术”的“坡顶”作了纵横比较，而且还在于贝尔的理论是对现实的回答。因为贝尔生活在西欧艺术发展的一个重要的转折时期，这时欧洲大陆的绘画已开始突破了追求逼真的写实传统，兴起了新的画风。贝尔是为了倡导和解释以塞尚为代表的后期印象派画风才提出自己的“有意味的形式”的。

这里我们将谈到所谓“有意味的形式”的第一个特征：创新。贝尔在《艺术》中一再提到，有意味的形式是真正的艺术所应具有的一种基本性质，“离开它，艺术品就不成其为艺术品。”从表面上来看，这句话似乎很费解，然而联系到他对塞尚等人的新的画风的推崇，我们就可以想见，在这里贝尔所谓的“不成其为艺术品”的东西实际上就是指那些陈旧的画派。然而这并不是说，贝尔具有一种狭隘的艺术宗派情绪，他始终认为，艺术的生命力在于运动，在于不断地创新。他之所以极其推崇塞尚等后期印象派大师，其根本理由在于“他们

有意识地反对某些对现代艺术发展起阻碍作用的旧传统，”在于他们“坚决否认艺术必须永远沿袭过去的程式”^①。贝尔清楚地意识到，只有在创新的意义上才可能产生有意味的形式，而“惯于模仿别人，并且喜欢赶时髦”的人，创造的只是“矫揉造作的趣味。”^②而下面这句话就将这个问题说得更加透彻了：“不远的将来就会出现一个伟大的天才，就会创造出表面形式不同于塞尚作品的有意味的形式。”^③贝尔的这一说法清楚地表明了“有意味的形式”的质的活跃性，它决不是某种凝固僵死、一成不变的东西，而是与生活同存共荣、同步发展的生动的基因。

我认为，“有意味的形式”的第二个特征在于它属于表现艺术的范畴。它主要不是提供外部世界的光怪陆离、纷繁复杂的表象，让人感受其实质，而是意在揭示无意识深层中的情感生活。贝尔曾经说过：“那个被创造出来的形式的感人之处在于它表现了创作者的感情”。这句话初一看似乎没有什么独特的地方，但是事实上，它已明确地划清了同再现艺术的界限。在贝尔看来，艺术并不是为了描述或形容某种客观事物，而是要表达一种情感的深度。我们可以从三个方面来展示贝尔的观点。第一，在谈到艺术家感情的来源时，贝尔认为，它是来自于对物体的纯形式的观照。第二，贝尔认为艺术作品是艺术家对现实的带有感情色彩的再现，亦即经由表现达到的再现。第三，这种有着变幻莫测的无限广阔的感情跨度的表现力在观赏者身上激起了更为丰富复杂的审美感应和趣味，也就是说，实现了“有意味的形式”。艺术家在进入第一步时，他的深刻之处在于“没有把风景看作田野和农舍，而感到它只是各种各样的线条和色彩，”他已经“削光某物品的一切关联物以及它作为手段的全部意义”而达到“物自体”这个“终极现实”^④。这很有些象庖丁解牛的故事，庖丁“以神遇而不以目视”，故此他能达到牛的“终极现实”，做到“恢恢乎其于游刃必有余地矣。”^⑤如果说到创造者迄今为止只是汲取感情，那么，在下一步他就要表现他的感情。很显然，后者决不是前者的简单重复，而是一个更复杂的阶段。我们不妨以贝尔的一个主要表现手法“简化”为例。贝尔认为：“简化并不仅仅是去掉细节。还要把剩下的再现形式加以改造，使它具有意味。”也就是说，作为构图的一个有机的组成部分，“它除了给予知识之外，还得激发审美情感。”^⑥有人以为贝尔的简化仅仅是将具形的东西抽象化，起到一种象征的作用。这恰恰歪曲了贝尔的原意。贝尔明确指出：“象征主义作品只能消除审美情感，而不是加强它。它的那些符号通常不是具有意味的形式而是传达某种信息的形式，不是可塑性造型的不可分割的部分，而是用理智所作出的缩略；不是由艺术家的情感所熔炼出的形式，而是由他们的智力发明出来的东西，因而是活的肌体中坏死的東西。”^⑦由此可见，简化是一个由繁而简，由简而繁的有机递进过程，它企图凭借简约的笔墨传达出极其深刻而含蓄的东西。它所要达到的是一种质量的抽象，一方面它要做到感情的形式化，将作为对象的情感纳入到一定的规范、形式中，使之客观化、对象化。另一方面，简化的形式中必须融浸和积淀着业已深化了的感情，而且在艺术作品中作为整体来构思的艺术形式应是艺术家“所激起的兴奋感的完全

① 参见克莱夫·贝尔的《艺术》第27页，周金环、马钟元译，中国文联出版公司1984年9月版。

② 参见《艺术》第30页，同上版本。

③ 参见《艺术》第27页，同上版本。

④ 参见《艺术》第35页，同上版本。

⑤ 参见曹础基的《庄子浅注》《养生主第三》，中华书局1982年10月版。

⑥ 参见《艺术》第155页。

⑦ 参见《艺术》第155页。

实现。”而第三步则涉及到“有意味的形式”的艺术效应的实现。它是前二步的必然之结果。作为表现的艺术，它不象再现的艺术那样苛求外表的真实，因而它反而给观赏者留下了无限宽广的回味余地。它也不象印象主义艺术那样追求瞬间的意象间的相互溶合和碰撞，用绚丽多彩的画面来娱人耳目，而是企图将人的内在心理结构中最激烈的冲突展示出来，从而唤起一种深刻而普遍的审美经验。

“有意味的形式”的第三个显著特征是它对“意匠”（design）的强调。最近商务印书馆出版的《外国美学》第一辑中刊登了吴申丰《试释“有意味的形式”》一文，专门有二节谈到了“意匠”的问题，我很同意他的观点，为了节省篇幅，我就不一一赘述了。我在这里主要想强调两点。第一，贝尔并没有象李国涛同志所说的那样完全排斥“再现”。诚然，贝尔之所以十分推崇原始艺术，是因为它们“没有现实的再现。没有技术上的装模作样，唯有给人异常深刻印象的形式”。但是他马上解释说：“这不等于说准确地再现现实本身不好。它是中立的。某个完美地再现出的形式也有可能很有意味，只有以牺牲它的意味去表示再现才是致命的。”^①事实上，象贝尔这样的美学家是不可能不懂得“再现”的重要性的，但是在十九世纪末二十世纪初的欧洲确实涌流着一股水准较低的爬行的现实主义潮流，因此，在《艺术》中，贝尔一再拿左拉开刀，反复抨击事无巨细、一览无遗的照相式的“再现”也就不无道理了。值得一提的是贝尔对莎士比亚的评价。贝尔十分赞赏莎士比亚的戏剧，认为他虽然也“描写了很多细微的心理活动和塑造了很多现实主义的人物形象，”但是莎翁决没有照相式地实录和照搬生活。“莎翁剧作中的环境根本不象哥尔斯密的作品那样离真实生活那么近。”^②贝尔深刻地指出：“艺术家所要直接解决的问题，除了‘形似’之外，还要用一个四边形、圆形或立方体来表现自己的感情，要用平衡来达到和谐或对某种不谐调的现象进行调合；要获得某种节奏感，还要克服媒介造成的种种困难。”这里我们还可以加上简化、变形、抽象等等，这些都是贝尔所说的“意匠”之范畴。很显然，贝尔认为，解决“写实与意匠的矛盾”，关键在于用“意匠”来改造“写实”，使写实完全服从于“意匠”的需要。

第二点，我想强调的是贝尔的这一理论的现实意义。从文艺复兴之后起的几百年里，西方艺术家在视觉艺术中所强调的是忠实摹写，他们讲究的是焦点透视学、人体解剖学、明暗投影、色彩变化，而贝尔却将传统的体系颠倒了一下，视“意匠”与“神似”为艺术的要旨，将“再现”放在次要的位置，这不能不说是一次大胆的挑战。我觉得，比起西方评论界来，我们中国批评界就更有理由接受贝尔的这一理论。因为贝尔的理论和中国传统的群体审美心理更为吻合。中国古代艺术家在对形象的塑造上往往是姿态不符常情，长短不合比例，或是显得“飘逸”，或是显得“古拙”，但是这种失调的“飘逸”和“古拙”显示了一种深层的内质和一种具有动势的韵律感。在描写景物时，不拘泥于所谓“科学性的视觉规律”，反而获得了很好的艺术效果，中国古代艺术家的艺术实践受到了贝尔的注目，他在《艺术》中一再提及并大加赞赏。这一事实清楚地表明，贝尔最早肯定东方文化，特别是中国艺术的最有卓见的西方美学家之一，而具有独特的匠意的中国传统绘画技艺显然又是贝尔提出的“有意味的形式”的一个重要依据。因此，作为中西艺术的融合点的“有意味的形式”有着极其重要和深远的意义。

上面我就“有意味的形式”的一些特征作了一些论述，当然，这些还只是概括性的说

① 参见《艺术》第15页。

② 参见《艺术》第46页。

明。我主要的意思是说，“有意味的形式”不仅是一种诸如简化、抽象、变形之类的具体方法，它是对审美对象的总体性的艺术把握，是一种格式塔的具有高度组织水平的知觉整体。它的特征中的质的活跃性使它难以名状，它对与感情融合在一起的形态意味的刻意追求更使它无可言传，因此我们只能在总体上去加以概括，而不能用一二种具体的手法来局限它那无限丰富多变的内涵。

二

在讨论了“有意味的形式”的主要特征之后，我们才有可能对小说中的“有意味的形式”作些探讨。

小说中有没有“有意味的形式”？李国涛的回答是肯定的。但是理由何在呢？小说中的“有意味的形式”的表现又是怎样的呢？我认为李文对这些问题并没有讲得很清楚。

事实上，说小说中也有“有意味的形式”的理由是贝尔自己提供的。例如贝尔批评左拉的文学主张时指出：“自左拉以来，每一位小说家都知道，只有罗列一堆互不相联的事实，才能给人一种耀人眼目的实在感，而且几乎没有人想不用事实而用别的什么来说话。”^①这里贝尔所谓“用别的什么来说话”当然就是指用“有意味的形式”来说话。我们再举另一个例子，这就是我们上文所引述的贝尔在分析莎士比亚的作品时的看法。莎翁的剧本固然不是小说，但是就戏剧的叙事性来说，就和小说有共通的特征。这里贝尔表现了两个观点，第一，他似乎并不反对“用细微的心理活动”去塑造人物形象；第二，莎翁的剧作的真正特征在于“不是完全地和忠实地再现生活，”他描写的环境“根本不象哥尔斯密的作品那样离真实生活那么近。”^②

我们还可以举许多例子。如在讨论“有意味的形式”的同时，贝尔不仅追溯了欧洲文学发展史，而且还指名道姓地评论了易卜生、福楼拜、托尔斯泰、狄更斯、哈代等著名的戏剧作家和小说家，他根据自己的美学批评的标准，称哈代是欧洲的“一位一流的作家”，“一流的诗人”。^③

以上的例子可以充分说明，贝尔的理论不仅适用于视觉艺术，而且也适用于象小说、戏剧这样的叙事文学。事实上贝尔在这里已经对“小说中的有意味的形式”的特征作了重要的阐明，这就是：使构成小说形式的所有成分成为一个独立于这些成分的全新统一的整体；表现细微的心理活动是描述人的深层意识的必要途径；强调“意匠”的作用，用变形、抽象、简化、节奏、对称等手法取代对生活的照相式刻板的摹拟；强调创造性，小说家不在于“摹仿中世纪最无意味的形式，而是重新获得中世纪的精神，”“不去重新再现什么东西，”而是“创造自己心目中的各种形式和他们周围的环境中得到的形式。”

如果说贝尔仅仅是在理论上，而且主要是为视觉艺术提出了“有意味的形式”的话，那么，英国还有另一些作家则从理论和实践的结合上进一步发展了这一理论。指出这一点是非常必要的，因为当李国涛同志苦苦地在中国古典小说《水浒》、《红楼梦》和当代小说《小鲍庄》中探寻着“有意味的形式”，并声称它“只有局部存在，有限意义的地位”的时候，他显然将弗吉尼亚·伍尔夫·爱德华·摩根·福斯特这样一些著名英国小说家忽略了。

① 参见《艺术》第151页。

② 参见《艺术》第45页。

③ 参见《艺术》第166页。

弗吉尼亚·伍尔夫与贝尔关系密切,她在小说创作的理论和实践上将“有意味的形式”具体化。在这里,我觉得有必要引述弗吉尼夫·伍尔夫的几段话:“当画家、音乐家和诗人接受对于他们的批评之时,小说家却未受指责。”“现在还没有一位活着的评论家会认为小说是艺术品,并且将她当作一件艺术品来加以评断”。^①那么,伍尔夫心目中的小说又是怎样一回事呢?伍尔夫明确指出,小说家应该“象罗杰·弗莱先生用他的魔杖点出展现在他面前的图画中的线条和色彩那样,用一根魔棒去点出那些正在消失的书页中的音调和关系。”^②

如果说与后期印象派绘画艺术密切相联的贝尔的“有意味的形式”意在引起视觉艺术的革新的话,那么要在小说上完成同样使命的伍尔夫也必须对旧的文学形式进行一番改造。基于这种立足点,伍尔夫在《狭窄的艺术之桥》等论文中提出了关于未来小说的一系列设想。

在文体方面,伍尔夫这样说道:未来的小说“将用散文写成,但那是一种具有许多诗歌特征的散文。它将具有诗歌的凝炼,但更多地接近散文的平凡。”很显然,伍尔夫所说的散文已不复是传统意义上的散文。她这样说道:“应将散文从许多小说家把它当作驮畜一般加在它背上的重负之下解脱出来,把那些细节和事实的包袱都卸掉——如果散文得到这样的待遇,它就会显示出它有能力拔地而起,向上飞升……同时又和日常生活中人性的各种兴趣和癖嗜保持着联系。”^③伍尔夫在这里既反对散文体的平庸化和陈式化,又认为它必须和普通的人性保持联系,和贝尔对隽永含蓄的线条之追求有着异曲同工之妙。

伍尔夫主张用一种新的透视法和转变的视角来写作小说。伍尔夫说道,未来的小说“将由作家站在从生活退后一步的地方来写,因为这样可以扩大视野抓住生活的某些重要特征。”^④伍尔夫的这一观点主要有三层意思。第一,作者必须摒弃说教。“作者不应当象英国小说家通常所做的那样,对我们说这条路是对的,另一条路是错的,应该把每一条路都毫无保留,毫无偏见地敞开。”如果做不到这一点,“就会象一片阴影落到这意味深长的光辉之上,并且把它的一部分从我们的视野中遮掉。”^⑤第二,注重近乎抽象的概括而不是面面俱到的繁琐分析。伍尔夫说,未来的小说“将会象诗歌一样”只提供生活的轮廓而不是它的细节。它将很少使用作为小说的标志之一的那种令人惊异的写实能力。”并且,象贝尔一样,伍尔夫也推崇“以寥寥的数笔来塑造生活在自己环境气氛中的人物的能力,”只用“不多几个十分贴切的事实”便“看到了无穷的境界。”第三,只有“站在稍为离开生活一点的地方,”作者才能“伸手轻轻地抓住了想象、机智的幻想。”伍尔夫称它为新的透视方法,在这里想象、幻想并不是脱离生活的手段,而是沟通生活的媒介,它通过象征、隐喻与转义来揭示事物的深层底蕴,“使读者的思想越过横隔在其中的鸿沟。”^⑥

我们知道,作为“意识流”小说家的伍尔夫创作的最大特点在于真实地揭示人物的深层心理。从表面上看,这种心理描写与“有意味的形式”并无瓜葛,贝尔也从未提过“心理描写。”但是实际上这两者密切相关。因为“有意味的形式”的真正意义是用有限来表现无限,在有限的形体中扩大表现的广度与深度,寓示着意味深长的深层意识。伍尔夫说道,由于时代变了,那些“本来没有明显联系的事物”便在人的头脑里“联系在一起”,“过去一贯是单独地、孤立地发生的各种感觉,现在已不复存在。美和丑,兴趣和厌恶、喜悦和痛苦

①② 弗吉尼亚·伍尔夫《小说的艺术》,引自《瞬间》

③④ 伍尔夫《狭窄的艺术之桥》,引自《花岗岩与彩虹》

⑤ 伍尔夫《小说概论》第4章,引自《花岗岩与彩虹》

⑥ 伍尔夫《狭窄的艺术之桥》。

都互相渗透。过去总是完整地进入心灵的各种情绪，如今在门槛上就撕成了碎片。”^①正是由于这个原因，伍尔夫才竭力主张通过“意识流”的手法来描写人物，因为只有这样，才能描写出多方面的、多层次的、有内在真实感的人物来，从而在有限的文字形式中表现出无限的思想感情来。

这样，伍尔夫对什么是真实作了新的解释。真实就是积累在我们内心深处而又不断地涌现到我们意识表层的各种印象；真实就是一个普普通通的人在普通一天中的内心活动；就是无数个琐屑的、奇异的、倏忽即逝的或用锋利的钢刀深刻在内心的印象。

伍尔夫认为，借助“意识流”手法刻划人物真实的深层意识，那么象乘电梯吃糕饼这样最普通的行为也就不再是一种机械动作，“而是在它们的过程中重新勾起了一连串的思想、情绪、观念和记忆。”^②从而显得“有意味”了。

囿于篇幅，我不可能对伍尔夫的小说创作的理论和实践作更详细的分析了。但是，从上述的探讨中我们是否可以得出这样的结论，即：在二十世纪初已经形成了“小说中的有意味的形式”的理论以及对于这一理论的实践，如果这一点可以成立，那么，我们还应该对福斯特的创作及理论、亨利·詹姆斯的创作及理论作一些必要的探索。而且鉴于“有意味的形式”是一种异常活跃的基因，“两个时代不可能一模一样地表现它们的形式感，”因此每个时代都应该有与之相适应的“有意味的形式，”这样看来，摆在我们文艺批评家面前的任务应是十分艰巨的了。

我校七个学科获准列为首批校级重点学科

根据同行评议，择优扶植的原则，有计划地布建一批重点学科，是高等学校基础建设中一项极为重要的工作。加强重点学科建设的目的，在于增强科学研究能力和培养高质量的专门人材。

经七月一日校务委员会会议终审，下列七个学科获准列为我校首批重点学科：
现代汉语(张斌、许威汉)世界文学(朱雯、郑克鲁)中国近代史(郭豫明)物理化学(电化学)
(章宗穰)应用数学(张建中、匡蛟勋、费鹤良)教育心理学(燕国材)教学论(恽昭世、吴立岗)

首批重点学科建设周期为五年，校拨款六万元作为首批重点学科建设专项经费，重点学科建设贯彻“奖优、促差、汰劣”原则，不搞终身制。 (科研处 张)

① 伍尔夫《狭窄的艺术之桥》。

② 伍尔夫《论心理小说家》、引自《花岗岩与彩虹》，同上版本。