

意识下的表象自组织和艺术范式

黄卓越

由梦、语误、俏皮话等现象所证实了的潜意识，其作为一种存在，已为大多数心理学家所接受。问题是，仅走到这一步还是不够的。为什么我们的梦、艺术创作和幻觉中的形象，跟日常所直接体验的形象不一样？特别是这些形象作为系列性的情节时表现为行动进程的陌生化？弗洛伊德在进一步考察这些问题时，在《梦的解析》里写下了作为解答的“梦的工作”一章。弗氏以为，潜意识自身有一种操作功能，它一方面能将欲念译成知觉形式（主要是视觉），另一方面又通过改编这知觉形式达到传递欲念的目的。这种改编工作有四：一曰压缩，即潜意识的操作缩写了隐梦，使显梦更简洁；二曰移置，即用突出次要，减弱要部的方法，改换隐梦内容；三曰意象，即将思想译成形象；四曰润饰，将梦的材料合成一连贯的整体。我们且不管其分类是否恰当，前后阐述是否矛盾，重要的是，弗氏指出了潜意识确有的那种自动操作性，以及它的改编形象的功能，这就为我们在这方面进行进一步的研究提供了一种启示。弗洛伊德的功劳是天才地发现人们除了能有意地操作艺术形象外，还在无意识中操作各种形象。他留下的漏洞则令人遗憾，他还仅仅只是指出那种潜意识在将隐梦转化成显梦时的工作，这种工作像潜意识在操作“语误”时一样，是属于随机性的，实际上，潜意识的自动操作，除此外还有其更重要的方面，即它不是在由隐至显的随机性过程中进行，而是在隐蔽的潜意识下就进行着，并完成了，像是草堆下所进行的发酵；从而，当那些表象在上升到日常的意识层面时，并不需要一种临时的转换程序，即能和盘托出。

比如我们的一个作家，且以屠洛涅夫为例，要描绘一幅黄昏的图景，这图景的底案首先须从意识下的过去经验层中产生出来；由于作家的直接目的就是获取他所需要的黄昏图景，因而在由隐至显的过程中，无须弗洛伊德所说的“化装”。可是于不经意中浮现在意识中的那个黄昏，如果我们稍加留意分析，它并不是，至少不全是我们在某一次所遇见的黄昏。也许某一次的经历提供了大概的轮廓，但那色彩、光线、以至山水排列的位置都这样或那样地改动过了，而我的意志却绝没有对这图景横加篡动，这不是可以设想曾有过一种潜意识下的动作，它主动地对摄入的经验材料进行了某种处置？至于经验材料什么时候已被改编成了现在这个样子，我们自然不得而知。在调查中，我们发现一位作家也有这样的感受，每次回想起他童年在村边抓鱼的情景，都是大体相同的一幅画：一个这样携带着鱼篓的小男孩，这样地隆起的坡岸，这样地闪亮着的河面。这不是他某一次经历的，而是集中了他许多次抓鱼经历，这已经是经过潜意识理想化后的“范式”了。

这样，我们知道了，重组的表象可以通过三种不同的方式产生，一是象歌德所说的，自觉地把许多美女的容貌和特征合在一起，铸成一个绿蒂，这是有意组织。二是如弗洛伊德所说的“梦的工作”，是潜意识的一种即兴操作，发生在由隐至显的过程中。它表现在文学创

作中便是一种“无意识隐饰”，作家出于对社会的顺应心理，不自觉地在创作中掩饰自己的原意。三、就是意识下的自组织，这种组织不是即兴的，显像在出现之前就构成了。对于第一、二种方式，我们已有过一定的研究，对于第三种方式即潜意识下的自组织方式，我们过去一直缺乏关注；但只要我们承认潜意识的存在，我们就必然要承认潜意识的运动。我们的哲学教程早已告诉我们这方面的知识，任何存在的事物，都处于不可避免的运动之中，不是物理的、化学的、社会的运动，就是心理的运动。既然心理表层存在着运动，那么心理深层也就必然存在着运动。我们过去的创作论把注意力都集中在形象的有意识处理上，似乎模仿即是由现实形象转化为心理形象，再由心理形象转化为艺术形象，其间形象本身不被损益或改动，艺术形象是现实形象的忠实翻版；变形则是作家的一种有意创作，如谈起屠格涅夫典型的俄罗斯风景描写，有人就会讲：它是作者“有意加工改造”的产物。岂不知材料自身也会“创造”自己！这当然不是指材料有主动的有意识的创造能力，而是想说明，有一些表象的创造是在我们可控意识之外进行的，是另一个自我在积年累月中经营的结果，它不为我们发现，不是它不存在，而是我们的目光不能追逐到这一层。就象我们常常看到的是婴儿诞生后的成长，而事实上则是，婴儿在胎内就已经经历了一个发育过程，并成形了。

如果没有改装的工作（日常的表象不同于梦，一般是没有改装的，特别当我们是直接需要那些表象时），那么就可以这样推理了：浮现在意识层面上的表象排列形式也就是意识下表象的排列形式。这里，引出了一个潜意识表象的次序问题，这问题之所以重要，是因为它和我们以下将讨论的潜意识如何操作（组织）是一种本体和方法的关系。旧心理学家认为人脑表象回忆时是按原有材料的排列顺序的，因而，唤起材料的排列顺序是跟置入时大体一致的。这实际上是否认了潜意识中表象材料的自身运动，潜意识被看成是一寂死状态的储藏间，被摄入的表象材料象是货物或图书的放置一样井然有序，互不干扰，当我们想得到其中的一列时，便能如愿找到。弗洛伊德不同意这种看法，他认为由于心理能的流动性，以及一定的心理能同这种表象的联系，使得置入表象具有高度的可动性，从而引起表象的易位、冲突等等。在意识域下的另一黑暗王国中，表象和事件不是按照日常发生的时空顺序排列的，潜意识是不知道矛盾的，也不知道时间的，对于我们来说，这是一个杂乱的体系。意识流小说家们，受到威廉·詹姆斯的启发，并通过自己的作品证实了人的意识的流动性，但初期的这派作家还更多的是看到表层意识的流动，直到福克纳和乔依斯、以及超现实主义一派作家，无意识世界的运动才被揭示。但是，只是认定意识下表象的杂乱性，仍然是存在着问题的，即如果说一切都是杂乱无章，潜意识中表象材料全被扰散打乱，那么为什么我们在许多对表象的回忆中，始终能发现一些跟现实顺序一致的连贯性呢？这类经验是被我们的作家多次阐明了的。要解释它，就促使我们在一定程度上去尊重旧心理学的观念，从而使得我们和弗洛伊德和我们都有了以下设想：首先是置入次序，如果这置入结构本身有较强的凝聚性，它尽管遭遇种种干扰，但大体上依旧能维持置入时的原状，这也是旧心理学予以阐释的那种现象。如果置入结构不够坚实，或干扰过大，这样，此结构的各要素就不可避免地处于活动和易位中，因而也就有了变动或混杂的次序，它暂时还没有形成稳固状态。最后是那种由潜意识活动重新改组，从而形成的较硬性的逻辑结构。弗洛伊德称这种更动的次序为初级过程，而称这种重新稳定的次序为二级过程。这样的次序或“过程”虽然是推测性的，但并不是虚构的，它可以通过意识层面的表象排列次序来检验。东德心理学家略泽尔对记忆表象所作的

研究，便是一种由现象确定内在性质的方法。

一旦我们有了一个对潜意识表象存在方式的基本概念，我们就能进一步讨论一些表象的具体组织问题。由于大脑系统的可动性，我们已否认那种把置入信息的排列只是看成象书行一样整齐的推想，实际上，置入后的信息在潜意识下的存在方式在更多情况下是不规范的，由于信息的纵横交错，有时我们将两件发生在不同时空的事件记在一起，比如作家在创作时回忆去年春去西北的一路体验，但却误将今年春天在东北遇上的一件事插入其中，这是误记。它不是意识所能支配的，而是潜意识中一种自行排列上的错位，原有次序上的一个因素被其它次序上的一个因素所替代了。因而，从这个意义上说，又叫做错综组织法。略泽尔说到，置入材料既然可以象书架那样排列整齐，当然也就有放错书的时候。新行为主义者葛漱里把这种由于另一要素的干扰而替代原次序上要素的现象，叫做“联系性抑制”，阿恩海姆也在《艺术与视知觉》中表达了这样的看法：“这样一些记忆痕迹，总是在互相类似的基础上互相干扰。”这种现象与弗洛伊德的“语误”有些相似，但“语误”是带有指向性的错记，不是自然排列上的错误。第二种组织法，我把它称为紧缩组织法，这个词语来自弗洛伊德对梦的工作的称呼，因为两者都是由潜意识自行省略而成的。表象系列中的不同要素，由于其对主体的意义不一样，有些要素就会逐渐隐匿到更深的层次里去，就象一句话里删去了些字词。当系列回复到意识层面上时，只留一大体轮廓或“强调词”，有时甚至简化得让人觉着陌生。阿恩海姆讨论过这类艺术表象的特征，并把这种简化趋势看作是“大脑领域中存在的那种向最简单的结构发展的趋势。”这种简化现象的生理解释目前还不能办到，但人们已通过现象描述，以及对类似于这种大脑活动的物理活动——“场”的研究，对它进行了较为可靠的解释。以上两种组织法，都是潜意识被动组织的结果，换言之，它不属主动的组织。对于后一观念（主动组织），它只有在满足两项基本要求时才成立：第一，必须是按潜意识自身逻辑进行的；第二，必须是创造性地进行的。被动的组织法，则是按置入材料的必然性，而不是按潜意识活动规律的必然性进行的；是以遗漏、更换，而不是以创造性的工作为方式的。

关于潜意识自身的逻辑，弗洛伊德这样谈到过，他以为无意识是不承认什么“因为”、“所以”、“但是”这些为自觉心理所固有的逻辑的，但这不意味着潜意识活动没有逻辑，它应该有一种意向性，由这意向性去重新组织意识下的表象材料，因而，从这一意义上讲，这意向性也就是一种逻辑，是下意识自身的逻辑。在《精神分析引论》第二编分析梦时，弗洛伊德以为那种把精神活动看成是完全任意的、自由的看法是不科学的。他指出，当被试受到盘问，要求他立即说出他随意想到的女人的姓名时，他恰巧发生了这一联想，而不发生另一联想这一事实是值得人们注意的。国外的艺术心理专家所用的“墨汁测验法”，也证明了每一种心理活动的自我规定性。弗氏举例说到：“就每一实例说，其联想都受重要的心绪的严格控制，而这个心绪在发生作用时并不为我们所知晓，这正与那些引起过失和所谓‘偶然’动作的倾向是一致的。……这种联想互相连续，已不再是完全自由的了。正与梦中各成分所引起的联想是一致的。这个联想系列前后联系，直至由此冲动而引起的思想竭尽所能不再有遗漏为止。”这段话已告诉我们，这无意识的意向性就是一种情绪、情感、冲动，无意识的逻辑关系是由情绪、情感、冲动提供的，弗洛伊德把它们统称为“情结”。这样，人们在意识层面上和意识层面下所遵循的逻辑就不是一样的。在意识层面上，人们遵循的是客体本身

以及主体意识（理智）的逻辑，在意识层面下，人们遵循的是情感（情结）的逻辑。艺术的发生和呼应都主要和情感的联系更多，因而也就要求人们更多地从无意识领域进行探求。

二

对于那种错综组合的形象，已在前面分析了，至于其何时是由情感逻辑主动造成的，何时又是被动构成的，是很复杂的，并需要另外单独讨论，我们本文的主要旨趣还是那“硬性”的逻辑结构，即弗洛伊德所说的“二级过程”。

这种由潜意识的自身逻辑所形成的“硬性”结构也有两种，一种是由不同类型的一些系列中选择出的诸要素的组合，另一种是同类系列中的诸要素经过比衡、竞争、有时甚至是加强而形成的。前一种情况，即不同类型中的系列诸要素的组合，我们有些可从不同角度来证明它的例据。在调查中，我们发现一位黑龙江人的经验很有意义，他在文革后第一次上省城，傍晚时分到一所大学门前，这时他突然觉得，他是那样熟悉这所大学，一定在哪见过。但他怎么也不可能有这样的经验，也就不可能找到记忆原型。经过心理分析可以发见：此人一定是太想念大学，以至于根据以前对屋宇、大门、树丛、旗杆等的美好印象，在无意识中形成一座大学的理想模式。而后来所见的大学在大体上正好合于这一模式，因而产生了似曾相识之感。如果要一个从来未去过伦敦的作家立刻描绘出伦敦的市景，他很可能是根据自己对国外诸多城市的印象在头脑中形成一幅伦敦印象图，当然也融入了自己对不列颠精神的感受。至于第二种情况，即同类应合组织法，前面所谈到的对黄昏、对捉鱼的感受即是。另外，我们还可用鉴赏经验的例子证明：在鉴赏与创作之间我们常有“眼高手低”的说法；“眼高”的原因即在无意识中。一般我们都有大量的阅读经验，我们在潜意识中不自觉地选择了每一次对同类对象形式的最佳感受，从而在心理上形成了一种理想范式，由于某一作品不可能在何方面都绝对完美，因而对一部作品的判断总不能超过由同类许多作品光辉点所凝聚成的心理范式。因此，尽管我们受创作具体方法或技能的限制而不能写出一部即便是平庸之作来，却能有很高的鉴赏力。

对于这种范式，康德最早地、也是富有说服力地对它进行了研究。康德以为作为审美理想的范式，它既不存在于客体身上，也不存在于一定的作品中，不是以任何对象而只以心灵为存在方式，是一个经验性标准，“我们纵然没有占有它，仍能努力在我们内心把它产生出来。但这仅能是想象力的一个理想。”虽然除了“美的理想”之外，他还有个与之相区别的“美的规范”的概念，但它们都和范式是一回事，它们是主体经验的结果并存在于主体，是审美概括的结果。接下去，康德就涉及到了我们讨论的另一问题，即“美的规范”（范式）的具体形成，康德以为它是从同类事物的无数形象对比中获得的；取得了同类对象的一个平均值，从而任何同类里的个别都不可能超越于这共同尺度之上。另外，康德也已经意识到这种范式并不是有意想象的结果，而是“还未达到自觉地把一形象合到另一形象上去”。是“直观体会”的结果。康德的这些见解无疑是很深刻的。但尽管康德有先见之明，却囿于当时的心理学现状，不可能深入到潜意识层次。因此，康德发问道：“谁能从自然完全诱出它的秘密来呢？”

情结（情感）作为意识下表象自组织的基本动力，它的功能有二：首先是聚集的功能。即能按照自身的需要，将不同时空的诸事物集中在一起。其次是理想化的功能（实际上是一

种趋势)。这两方面是互相关联的，集中是为理想化的趋势所吸引而集中，理想化则必然要有一个集中的过程。通过表象的理想化形成范式，这恐怕跟我们天性中的趋乐避苦倾向有关；除了极偶然的状况，我们不会有那种关于丑恶东西的范式。弗洛伊德在《日常生活的心理分析》里谈到人有时会忘掉某人的姓名，这是因为这人所联系的是一段不愉快的经验，人会在无意识里压抑了痛苦的事，反能量发泄在无论何种情况下都能起到使人免受痛苦与焦虑的作用。有些痛苦的经验尽管日后仍有浮升到意识层面的可能，但却不会被某种趋势（像引起理想范式那样的趋势）所吸引，没有集中化的可能，它们象是被置于下意识的不同方位的偶然事实，一经上升，仍是个别的，比如我们追忆打架、车祸等事件。至于我们欲望或使我们愉快的东西就不一样了；就象我们先验地有追求快乐和理想的倾向；我们也先验地有一种使愉快表象集中化，从而也理想化的心理趋势，即一种追求同类形式理想范式的本性。

由于一种范式总以一定的聚集为前提，康德所用的平均值概念还是有相当道理的，他认识到一种理想范式的形成应有一个多次体验的基础，一次或多次体验不能产生比较和选择，一定的心理模式也就得不到加强和巩固。强调重复性行为也就是重视人生的经验，以及这种经验对人性建构的影响。弗洛伊德在《摩西与一神教》中甚至这样说过：“当事件非常重大时，或者经常重复时，或同时既极重大又常重复时，记忆就会转化为一种古老遗传性。”但重叠的经验是否就是通过平均值的选择来构成范式呢？日出、雪景、美女、悲剧这类美学模式是由它们的平均值决定的吗？看来问题不是那么简单。于是康德在下一页里谈到这平均值时就以为它“只是构成一切美所不可忽略的条件形式；……它的表现也不是由于美令人愉快，只是因为不和那条件相矛盾，这种类中的一物只在这条件之下才能是美的”。实际上，范式或人内心的理想意念总是和个体的情感经验直接有关。我们每个作家头脑中树的范式、村庄的范式不是由所见过的无数树、村庄的量上的比例为准则形成的，而是在对树、村庄的无数次个体情感体验基础上生成的。根据自己的情感体验，我们下意识地将那些动人的感受加以集中、选择，构成一种特定范式。因而不同个人间的同类范式也是不一样的。我们有意地查阅了屠格涅夫一批主要小说的景物描写，我们发现屠格涅夫的“大地”范式是这样的：向背景的纵深处伸展的田野被谷地和小河分割成无数块，起伏的小山包、深深的树荫、闲散的庄园构成了这一幅图画中的分布点，紧贴着大地上的一切植物都繁茂地生长着，能听得见各种禽鸟蜂虫的乐声，屠氏的“大地”图式虽也开阔，但充满了事物；热烈、葱郁、紧凑、有灵性、却又是如此宁静。

《罗亭》第一段的景物描写，可看作是小说展开的基本背景。它是这样的：

“是静静的夏天的朝晨，太阳已经高悬在明净的天空；田野里仍然闪着晓露。初醒的山谷散发着芬芳的气息，而宿鸟则在朝露未霁、悄无声息的森林中欢乐地歌唱。在一带山坡上，自顶至麓都布满着刚刚放花的裸麦，山脊上远远望见有一个小小的村落。一个少妇正沿着通往村落去的小径走着。”

《贵族之家》中拉夫列茨基坐在马车上观望身边历历而过的景色的一段，也基本上可看作屠氏心底的大地图式：

“凝望着田野成扇形地眼前展开，柳林缓慢地从车前掠过，他凝望着那些用蠢笨的怀疑来斜睨着过客的乌鸦和白嘴鸦，凝望着丛生在田界上面的山艾、苦蓬和野菊；他凝望着……那新鲜而肥沃的原野，那无边的寂静，无尽的苍翠，那横亘的丘岗和植满了低矮 榭 树的山

谷，那灰色的村庄，那细长的白桦……”。

普斯托沃依特概括《猎人笔记》的图景是：

“广阔的平原和长着谷物的田野被谷地与弯曲的小河分割成无数块；白桦树和菩提树的丛林散发着奇异的芳香；森林里宝藏着各种飞鸟”。

要真正感受这些景致后隐藏着的大地范式，仅靠这样的举例是不够的，应该去看几本屠格涅夫的小说，并从具体场景、人的活动范围和感受方式等多种方面去把握它。比如托尔斯泰的长篇小说就很少景物描写，你想认知他的大地范式，不能仅靠阅读那些数量很少的具体的、无常的景物描写；当你读完了他的全部作品，你会从场景变化、人物的旅行和打猎、安德对天空的感受、列文对户外劳动的感受等非纯粹景物描写中去揣摩出它们背后浮动的大地框架。显然，托尔斯泰的“大地”意象比屠格涅夫的更辽远，它明净而晴朗，“它从四面八方环抱我，而后无边无际地向远方伸展，但我却处身其中。”它闪烁着的是北方的晶莹，然后在蔚蓝的初春的天空下荫动着无限的生机，在初夏“我喜欢，当炎热的空气从各方面包围着我，而这空气，缭绕着向无限远的地方散发，……”虽然这大地上也有树、树林、村庄、山岳，但它们处身于这片土地上就显得渺小了。当我们进而把研究对象移到人的时候，几乎可以从屠格涅夫的每一部小说的女主角身上找到一种范式；巴拉莎、娜塔丽娅、丽莎、叶琳娜，……都属于这一范式。她们的形象总是被树荫重叠的花园衬着：秀美的身材，那张脸纯洁、宁静、自信、富有诗意和灵性，黑睫毛下闪烁着聪慧的黑眼睛；这美好的形象伴随了作家一生。而托尔斯泰，如果不是从伦理学角度，而是从自然倾向看，他意识下的女人范式一定不是娜塔莎，因为她长得并不美，嘴巴太大，而理想的女人首先应是美的女人。安娜才是托氏的女人范式，她端庄、静美、高贵的脸膛具有一种古典式的美、一种成熟女性的美，她是一个真正的女人。而这形象的影子还闪动在另一个女子身上，这就是《战争与和平》中的爱伦，不管托氏对她如何贬抑，但作为一种审美表象看，托氏还是把她当作一个与安娜类似的女人，是从托氏的女人范式中生成或延伸出来的。如果我们有充分的条件的話，我们就能通过一条条线索，找到形成这些范式的原因。

在大多数人的潜意识里，实际上都有着这样一种具有很大概括性的“基本范式”，它有如荣格所说的“原型”，但正如荣格本人对个体经验和集体经验所作的区别那样，这种基本范式并不是荣格所说的“原型”；荣格的“原型”是集体在历史的延续中形成的原始表象，而此处的基本范式是个体在生活过程中形成的经验表象；把它类比于原型，是因为它也有着极大的稳定性、恒久性、坚硬的逻辑结构，也因为这种范式现象存在的普遍性。这些最基本的范式大约有以下这些：

男人、女人、大地、天空、四季、黄昏、清晨、夜、城市、村庄、河海等。

说它们是一种基本的意象范式，这和对象本身的特征有关。作为视觉对象，它们是这个世界上最基本成分，是我们的生存背景。人类自身生于斯、长于斯、爱于斯、死于斯，这样，我们的生命活动、我们的情感经历就和它发生了一种最广泛、最亲密，从而也是最古老的联系。正因为这，它不像那些琐屑的功利事实，而最适合于一种理想化的趋势，作为一种富有诗意的最高存在。在所有艺术种类中，抒情诗是最凝炼地表现这种基本范式的体裁。

到此为止，我们已经较明了地阐述了这种由潜意识的主动组织而形成的表象范式，有必要最后把这种范式的特征作一概括：

（下转第93页）

治方向和道德批判标准。写美写善，是要讴歌一定社会的人们的自由创造，体现这个社会的本质，表现对理想世界的渴求；写丑写恶，目的不在于玩味它们，诲淫诲盗，而是要把人的悲剧、精神的迷惘揭示给人看，产生深沉的道德、审美震撼。文艺必须坚持一定的政治方向和道德原则，这是毋庸置疑的；另一个问题是创作规律问题，这应该是艺术以特有的规律反映一定的道德和政治方向。但这种反映不是仅仅以美的形式反映善的内容，更不是进行大量的说教，它是用艺术批判的方式，写善写美，也写丑写恶写病态。写这些东西，作者的创作倾向当然应与道德批判尺度相适应，但应当强调的是，不能因为要求道德倾向而不许写丑写恶。艺术的最高理想、艺术表现的完备性和深刻性也决不是机械地把美的形式和善的内容进行掺合，不能把创作方向和创作规律混同起来。多少年来，道德和文艺的关系一直纠缠不清，是因为要么片面地否认创作方向上的道德批判尺度，要么是否认创作特殊规律，以道德代艺术，只准美的形式歌颂善的（政治、伦理的）内容，不提倡甚至不准写丑写恶写阴暗写病态——变态心理一直是文学上的“禁区”，在一段时间是用政治的、道德的东西来束缚艺术创作规律。李泽厚同志说：“为什么有些作家，解放后就写不出好东西来了呢？也不是一个两个人是如此，这恐怕不是偶然的。他们真诚的相信并很快接受马克思主义，原因之一就是我们在艺术上太没有强调创作规律与艺术本身的特殊性，不符合审美规律……我们只注意了文艺和政治的直接的简单的关系，而没有看到文艺的美学特征和规律。”（《美学和艺术讲演录》第66页）

艺术价值不高的作品，究其原因，总是在创作方向或创作规律上出了问题。一种是“伪善”，一是“假美”。为了宣扬某种贫乏的道德而矫饰，它根本就不是审美判断的对象，这种道德上的不诚实，使真正的道德感对此嗤之以鼻；同样，反道德的作品，也许辞章华丽、才气横溢，也不具有真正的审美趣味，因此这种美的外观总不能不在某种程度上是一种骗局。

孔子曰：“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”道德批判尺度在艺术中的作用是不言而喻的，它在方向上并且在表现上也决定了艺术的归宿。但艺术评价的道德主义，则有点矫枉过正，然而由于它意识到真正的审美趣味必须是纯粹的，这就是它最大的功劳。

道德批判尺度的美学价值，就是决定了艺术创作的方向和表现形式，使美（艺术）表现出一定的道德价值。

（上接第103页）

A、它的创造性。它不象被动组织的新意象，是错位、省略后的结果，而是由潜意识自身的情结逻辑为组织形式，构造一种新的有巨大概括性的表象。因而，它有时虽也可能是一次极生动体验的大体轮廓，但它的许多要素却经由情感的选择和理想化趋势或替换了、或补充了、或加强了。它是一种主动创造的新形式。

B、它的概括性。在更多的情况下，它凝聚了无数次个别体验，表现出巨大的综合性，因而是超时空结构。它一旦形成，常会影响到人们的个别想象，因而当人们描写一种世界景象时，总是为这一框架所笼括，时时能感到这一范式不可抗拒的幻影的存在。

C、它的稳定性。它是一个硬性结构，不易否定，也不易调整，它一旦形成，就往往伴随着人的一生，在老年时浮现的那个范式总和青年时的相似。因而，从这意义上看，它也具有顽固的保守性。