

Z H O U L A I X I A N G M E I X U E W E N X U A N

周来祥

美学文选

广西师范大学出版社

下

zhou lai xiang



ZHOULAI XIANGMEI XUEWENXUAN

周来祥

美学文选

广西师范大学出版社

下

周来祥美学文选(上下)

责任编辑:黄理彪 袁鼎生

封面设计:杨琳

广西师范大学出版社出版发行

邮政编码:541001

(广西桂林市中华路36号)

湖南省地质测绘印刷厂印刷

*

开本:850×1168 1/32 印张:61.75 字数:1601.2千字

1998年8月第1版

1998年8月第1次印刷

印数:0001—2000册

ISBN7-5633-2658-8/B·060

定价(上下册):145.00元

大力开展中国和东方审美文化研究

——《东方审美文化研究丛刊》前言

大约是在 1990 年，在给国际美学学会负责人伯林特的信中，我倡议创办一个研究东方美学、东方审美文化的刊物，立即得到伯林特教授的热情支持。原拟与东方主要国家的同行联合创办，但因操作、运转的种种不便，目前只好由我们为主先创办起来了。

东方有着辉煌的古代文明，曾创造了灿烂的审美文化，这优良的文化传统，在即将来临的 21 世纪，将重新得到振兴，得到弘扬和发展。21 世纪将是东方文化的世纪，也将是东方审美文化的世纪，我们所以创办这个丛刊，正是为了迎接和促进东方文化 21 世纪的到来。

东方不只是一个地理的概念，同时也是一个政治的、经济的、文化的概念，一般以亚洲和非洲诸国为主，历史的趋势尤以中国等国家为代表。曾经辉煌于古代的埃及、巴比伦、印度文化后来衰落了，中断了，而只有中国的文化源远流长，连绵不断，不断嬗变和更新，至今仍具有发展的巨大潜能，成为与西方古希腊文明相对的一种独特的东方文化系统。人们通常说的东西方两大文化传统，大体上是以古希腊为源头的西方文化，和以中国为代表的东方文化。这虽然不够全面，但却指出了两大文化的主要线索

和特征。我们要在东西方两大审美文化的视野下，突出中国和亚非诸国审美文化的研究，同时研究亚、非诸国审美文化之间相互撞击、相互影响、相互渗透、相互融合、相互推进的历史轨迹，以期全面地反映和了解东方审美文化的总体风貌。

本丛刊研究的是东方的审美文化，不是一般的东方文化，当然它要以东方文化为其广阔深邃的文化背景。审美文化既包括理论形态的美学思想，也包括体现着东方审美意识的文学、戏剧、影视、绘画、雕塑、音乐、舞蹈、建筑、园林、工艺等感性形态的美学创造，甚至还包括着富于审美因素的科学文明、宗教文化、道德伦理、环境文化以及物质生活文化等，不过当以前二者为主。

本丛刊倡导以辩证思维的科学方法来研究审美文化问题，但辩证思维是开放的，它不拒绝一切有益的方法，不论是中国传统的，还是西方近现代的；不论是分析与综合的，还是抽象与具体的。

《东方审美文化研究》是一个新生的婴儿，希望在各界朋友的关照、批评、帮助下，逐步地成长起来。

（1995年7月7日于山东大学美学研究所
《东方审美文化研究丛刊》第1辑）

中国古代美学是古典主义美学

研究中国古典美学，首先要搞清它的性质，勾画出其基本风貌。意境问题是中国古典美学的核心问题，从这个问题入手，来探索中国古典美学的性质，是一条重要的途径。

关于意境的理论是我国古典美学和古典文艺理论的一个创造性的贡献。一般地说，西方的再现艺术比较发展（戏剧、小说等），因而相应地发展了艺术典型的理论；在我国古代的艺术里表现艺术则特别繁荣（音乐、诗词等），因而艺术意境的探讨和论述便成为理论研究的一个中心。

在我国古典美学和古典文艺理论史上，明确地提出意境这一概念是比较晚的。但意境作为表现艺术创造的核心问题，是从先秦的音乐理论就触及的（如《乐记》和荀子的《乐论》讲心与物、情与物的关系），魏晋间《文赋》、《文心雕龙》讲情与景、情与理时就更多地论述了这一问题。因此我们既要重视这一概念的提出及其在历史上的发展，同时作为一个艺术规律的研究，也不应以此为限。我们应该把有关这个问题的理论探索和经验资料，予以综合的历史的研究。

意境是一个深刻的美学范畴

艺术意境与艺术典型是同等程度的概念,是一个深刻的美学范畴。一般地说,偏于再现的艺术着重塑造艺术典型,偏于表现的艺术侧重创造艺术意境。

意境比一般艺术形象更深刻,它更具本质性,也更具个性。表现艺术以意境之有无和深浅而分高下。“词以境界为最上,有境界自成高格”^①。“文学之工与不工,亦视其意境之有无,与其浅深而已”^②。

意境是人与自然、物与我、景与情的统一。自然的景物是客观的,“触物生情”,情以景生;情是主观的,咏物寓志,“借景抒情”。情与景、物与我、客观与主观浑然统一的意象,便是意境。

意不是单纯的主观之情,它是与景物结合在一起的情,也是与理统一在一起的情。“理者,成物之文也。”理是客观的事物的内在规律,也是社会伦理的规范。“情必依乎理”^③,理是情的基础。理以导情,“礼以节乐”,“发乎情,止乎礼义”^④。但理不能脱离情,代替情,必须“情理交至”^⑤,“理在情中”。情与理的统一,即艺术与伦理政治的统一,美与善的统一,个体与社会的统一。所以可以因小我见大我,“美教化、厚人伦”,可以陶心养性,提高人的道德情操和精神境界。

艺术意境是感性与理性、现象个别与本质必然、有限与无限、

① 王国维:《人间词话》。

② 樊志厚:《人间词乙稿序》,人民文学出版社《人间词话》本附录。

③ 叶燮:《原诗·内篇下》。

④ 《诗大序》。

⑤ 叶燮:《原诗·内篇下》。

美与真的统一。刘禹锡曾说“境生象外”，意境以感性的自然景物为凭依^①，但却必须超出感性的个别事物，趋向本质必然的理性内容。司空图讲“超以象外”，才能“得其环中”^②。意境虽趋向理性，却不以概念为中介，也不趋向于某种确定的概念，正如叶燮所说的“言语道断，思维路绝”，“幽渺以为理”^③。因而带有“诗无达诂”、“只可意会不可言传”的一面，介于“似与不似之间”，具有“可喻不可喻”、“可能不可能”、“可言不可言”^④的两重性。艺术意境在感性与理性的统一中，趋向于不确定的概念，趋向于“不可明言之理”^⑤。在有限的现象个别的形式中展现本质必然的无限丰富深广的内容，因而具有多义性和不可穷尽性。司空图所说的“景外之景”、“象外之象”、“韵外之致”、“弦外之音”、“味外之旨”^⑥；沧浪所说的“镜中之花”、“水中之月”、“透彻玲珑，不可凑泊”、“羚羊挂角，无迹可求”、“言有尽而意无穷”^⑦；苏轼所说的“作诗必此诗，定知非诗人”^⑧，都准确地描述了意境这一美学的本质特征。

艺术意境是独创的，不可重复的，不但李、杜、苏、辛各有千秋，即是同一李、杜，也是“虽熟犹生”，“无固定法式”，每一次吟咏，都是一次新的探索，都要开辟一个新的境界。意境的创造不以概念为中介，没有刻板的规则可循，因而是无目的的。但

① 《乐记》：“应物斯感。”

② 《二十四诗品·雄浑》。

③ 《原诗·内篇下》。

④ 叶燮：《原诗·内篇下》。

⑤ 叶燮：《原诗·内篇下》。

⑥ 人民文学出版社《诗品集解》本附录：《与李生论诗书》、《与极浦谈诗书》。

⑦ 《沧浪诗话》。

⑧ 《书鄢陵王主簿所画折枝二首》之一。

意境又总是趋向某种不确定的概念，总要产生一定的社会效果，所以又是合目的性的。妙在“有意无意之间”，意境是一种无目的的合目的性的创造，是在无意的创造中暗合着客观规律，是“不法之法”的自由的活动。反对“死法”，以“活法”为高格，从有法到无法，而“无法正是至法”。从有目的的磨练、积累，到把法则化为自己的“天性”，升华为无意的自由活动，以达到“从心所欲不逾矩”的高度，才能臻于独创的“意境”。

意境作为古典美的艺术理想，要求与形神相结合。我国古典美的艺术以人与自然、物与我、再现与表现、现实与理想、内容与形式素朴的和谐统一为基本特征。刘勰讲的“神用象通，情变所孕，物以貌求，心以理应”的意象，“状如目前”、“情在词外”的境界，比较早也比较全面地表述了古典艺术的理想原则。因而在偏于再现的艺术中，不但讲形神，而且讲意境，重表现。王维“画中有诗”之后，“画是有形诗”^①，或“画是无声诗”，几乎成了一个传统。郭熙明确提出要画出“境界”，主张“意贵乎远”，“境贵乎深”。而在偏于表现的艺术中（如诗词、音乐），则不仅讲意境，而且强调形神，强调再现的因素。《乐记》讲表现心性、情感，也强调“象成”（摹仿再现已成之事）。王维“诗中有画”之后，司空图之“思与境偕”^②，郭熙之“诗是无形画”^③，梅圣俞之“状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于意外”，几成玉律金科，直到清代王渔洋之倡神韵说，更是走到极端了。总之，诗与画结合，形神与意境结合，再现与表现结合，打破了艺术体裁之间的局限，增强和扩大了艺术表现力，使我国古典艺术在世界文艺史上达到一种不可企及、不可重复的光辉的高度，使我国古典文论和古典

① 郭熙：《林泉高致·画意》。

② 《与王驾评诗书》。

③ 《林泉高致·画意》，也有的说“诗是有声画”。

美学作出了独特的贡献。

意境的历史形态

艺术意境不是一个凝固的概念，而是一个不断流动的历史范畴。随着封建社会的历史发展，哲学、政治思潮的变迁，文学艺术的演进（如形象思维、创作方法在不同时代的历史特点），艺术意境呈现为各种历史形态，关于意境的理论自然也带有不同的特色。因此，对各个时期的意境说，要作历史地具体地分析，不可划一而论。

我国古代的艺术基本上是封建社会的艺术，封建社会由初期发展到鼎盛和由盛而衰的变化，使古典艺术的意境也划分为两个不同的时期，成为两种既相同又相异的艺术类型。古典美的意境虽都以人与自然、物与我、景与情的和谐结合为基本特征，但在不同的历史时期却各有侧重。大体说来，中唐以前，以境胜，偏于写事、写景、写实、再现；晚唐以降，以意胜，偏于抒情、咏志、写意、表现。各门艺术都有相应的变化，如绘画，前期重“以形写神”，形神兼备、“气韵生动”^①；后期愈来愈“不求形似”，讲神似中见形似^②，以致发展到传神就是“写心”，甚至“但抒我胸中逸气”、“聊以自娱”^③。如书法，前期重楷书，后期倡行草（更自由的表意）。如音乐，前期“象成”因素重，如《高山流水》、《十面埋伏》、《广陵散》；后期重审美感受，如《平沙落雁》等。

王国维曾有“写境”与“造境”、“无我之境”和“有我之

① 顾恺之：参见张彦远《历代名画记》卷五、谢赫：《古画品录》。

② 苏轼：《传神记》。

③ 倪云林：《云林全集·跋黄子久画卷》。

境”^①的划分，大体上概括了这两种类型的区别。不过他是放在静止的平面上，而我们却是把它放在运动的过程中。写境以状景为凭依，“以景结情”，“情在景中”，情、我隐于物后，而不离景以直言，即所谓“一切景语皆情语也”。这是“无我之境”。不只写景有境，写事亦有境。诗之赋、比、兴；乐府之“感于哀乐，缘事而发”（“饥者歌其食，劳者歌其事”）；王充之以真为美，“疾虚妄”，反对华伪之文^②；杜甫之“别裁伪体亲风雅”^③；白居易之“以似为工”，“以真为师”，“文章合为时而著，歌诗合为事而作”^④，都在强调着写实。在这种强大的思潮面前，李白也未能提出相异的理论主张，“圣代复元古，垂衣贵清真”^⑤，还是他的信条。唐诗（还有宋人山水画）是这一类型的范本，李杜尤其是典范。“孤帆远影碧空尽，惟见长江天际流”，“窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船”，情在景中，是景语亦是情语。“相看两不厌，只有敬亭山”，“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，物我两忘，主客统一。司空图说“思与境偕，乃诗家之所尚”^⑥，反映了前期普遍的艺术美的理想。“不著一字，尽得风流；语不涉难，已不堪忧”^⑦，正是对唐诗的艺术成就和美学风貌的生动描绘。

偏于写意的，重情趣，讲诗味，倡神韵。或景在情中，或直抒胸臆，王国维说：“境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。”此“有我之境”也。宋词（还有元画）是其代表^⑧，东坡、漱

① 《人间词话》。

② 《论衡·佚文篇、对作篇》。

③ 《戏为六绝句》。

④ 《与元九书》。

⑤ 《古风二首》。

⑥ 人民文学出版社《诗品集解》本附录：《与王驾评诗书》。

⑦ 司空图：《二十四诗品·含蓄》。

⑧ 王国维：“宋词多有我之境。”以上均见于《人间词话》。

玉尤为突出。《声声慢》以清新的语言直写孤独悲凉的情感境界；《水调歌头》表现了“我欲乘风归去”与“何似在人间”、“不应有恨，何事长向别时圆”与“月有阴晴圆缺，此事古难全”、到“但愿人长久，千里共婵娟”等，两种矛盾心情的对立和转化，这在描写内心的复杂变化和深度上都有很大的突破。代表这种倾向的理论，可溯源于钟嵘的滋味说^①，司空图的《二十四诗品》开风气之先，代表着写实到写意思潮的转折，更重“弦外之音”、“味外之旨”。张戒以“言志为本，缘情为先”，“状物写景，乃是余事”^②；沧浪倡“别材”、“别趣”之说，以诗“吟咏情性”^③。沧浪以“入神”为“诗之极致”之后^④，逸品被擢于神品之上，为四品之首（逸、神、妙、能四品），标志着写意倾向的进一步发展。

以上是就其主要倾向而言，并不是说前期没有以意胜的，后期无以景胜的（若加以细分的话，唐代也可以说是意境俱胜、情景交融，物我同一的），不是的，任何时代都会有两种类型的艺术，不过总有一种思潮作为时代的主导倾向。

除比较纯粹的古典的意境之外，明代中叶以来，随着资本主义萌芽的出现，掀起了具有近代性质的浪漫思潮。清代康乾之际，又有带批判色彩的写实主义的兴起，对意境的发展，都产生了深刻的影响。浪漫思潮承写意倾向而发展，因此主导特征近似，易被视为同一类型，其实已有新的性质。它已由抒发封建士大夫的情感，逐渐杂有市民阶层的民主主义的意识；由偏重内心，发展为突出自我，尊重个性。人与自然、物与我、境与意、个体与社会，已在古典的和谐中，露出了同封建专制对立的裂纹。李卓吾

① 《诗品注》：“使味之者无极，闻之者动心。”

② 《岁寒堂诗话》。

③ 《沧浪诗话·诗辨》。

④ 《沧浪诗话·诗辨》。

以纯洁的“童心”与腐朽污浊的封建意识相对立；公安派鼓吹“独抒性灵”；石涛独标“一”字画法，特重写我眼中胸中之丘壑^①；王国维说“有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩”^②，也触及到浪漫思潮的这一主要特征。具有批判色彩的写实主义则比较更强调客观、强调摹物状景，强调事理、思维。叶燮提出“理、事、情”（客观事物的形貌情状，非主观之情），要求在写天地万物之情貌中，再现客观事物之规律。他强调“揆之于理而不谬”的真实原则，尤重理智思维，“才、胆、识、力”四者并提，而以“识”为本^③。画论中也出现类似的倾向，邹一桂《小山画谱》，针对东坡“论画以形似，见与儿童邻”的主张，强调“未有形不似而反得其神者”，责苏轼为“门外人”。他认为“耳目口鼻须眉，一一俱有”，才能“神气自出”。不过随着唐诗宋词黄金时代的逝去，“自元迄明”，有意境之作“益以不振”，而“乾嘉以降”，更“不求诸意境”^④了。代之而起的是戏曲、小说的相继繁荣，《牡丹亭》、《长生殿》、《西游记》，以及石涛、扬州八怪的花鸟山水，则追求着浪漫的理想的境界；而《红楼梦》、《儒林外史》则贡献了批判的写实之境。应该说明的是，明清之际尽管带有新的时代特色，但还不是欧洲式的比较纯粹的批判现实主义和浪漫主义，多半还未越出古典主义的大范围。

从意境看中国古代文论和古代美学的特点与性质

从“意境”看，我国古代文论和古代美学究竟是属于什么性

① 《石涛画语录》：“我自发自我肺腑。”

② 《人间词话》。

③ 以上见《原诗》。

④ 樊志厚：《人间词乙稿序》。

质的呢？我认为基本上属于古典主义。古典主义产生在奴隶社会和封建社会，以素朴的唯物主义和辩证法为思想基础，强调差异、杂多的统一，以和谐为美，以人与自然、物与我、再现与表现、感性与理性的和谐结合，作为艺术的理想。它要求形式的和谐（形式美），更重视社会伦理的和谐（内容美）。从上述我们对意境的分析中，可以明显地看出其基本特点，与古典主义美学是一致的（如景与情、情与理的统一，实即人与自然、物与我、再现与表现、感性与理性的和谐统一）。这种“和谐”的艺术理想，在中国由来已久，源远流长。早在《尚书·尧典》中，就提出了“人神以和”的问题，春秋间晏子等进一步区分了“和”与“同”，反对单调的一声一色的抽象同一，要求如“五味”一样的杂多统一的“和”。孔子进一步强调情感和理智（及伦理政治）的和谐，要求“乐而不淫，哀而不伤”^①。“温柔敦厚”（除却其封建毒素外，从美学上看，实即要求感情、理智的和谐）的诗教，同哲学中的（以及政治伦理中的）中庸之道一样，成为奴隶社会、封建社会占主导地位的思想。朱自清说“温柔敦厚”是“和”，是“亲”，也是“节”，是“敬”，也是“适”，是“中”。这代表殷周以来的传统思想。儒家重中道，就是继承这种传统思想。^②晚唐以后的悲剧冲突，大多以团圆收场，不是偶然的，其中有这种传统美学的影响。不肯让冲突由对立导致破裂和毁灭，这甚至已积淀为一种传统的审美心理的特殊结构，到今天人们不是还在喜欢大团圆吗？《红楼梦》一出，才冲破这种格局，从古典的夹缝中，闪出一道批判现实主义的耀眼的光芒。

我们应该打破过去的一些框子。不要再用现实主义，或现实主义和浪漫主义，或者现实主义和反现实主义的框子，来套中国

① 《论语·八佾》。

② 《诗言志辨》，123页。

古典的文论和美学（以及我们古代的文艺）。我觉得这不仅是洋教条，而且是反历史主义的。我们应该从实际出发，尊重我国古代文论和古典美学的特点，尊重历史发展的客观过程和本质规律。谁都知道浪漫主义和批判现实主义不是诞生于奴隶社会和封建社会，而是产生在资本主义同封建主义的尖锐冲突和资本主义深刻的内在矛盾的基础上。在这里出现了人与自然、个体与社会、合目的性实践与客观规律之间的尖锐对立和分裂。同时，随着哲学领域中形而上学之代替素朴的辩证法，美学中出现了冲破和谐美的崇高，艺术中出现了个人与社会、主观与客观、再现与表现、感性与理性、现实与理想、内容与形式的深刻对立（以及破坏否定形式美，要求形式丑等）。在这种对立中，浪漫主义作为古典主义的否定和反抗，标榜个性、主观、理性，天才、情感、想象是他们的三大口号。现实主义作为浪漫主义的承续和转化，悄悄地登上文艺舞台（不像浪漫主义那样地大喊大叫），它强调理智、思维和勤奋，特重客观、感性和社会。这种尖锐对立的理论，在我国古代文论和古代美学中是没有的，也是不可能有的。我们怎么可以把产生于19世纪初的文论和美学，倒退几千年，戴到我国古代奴隶社会和封建社会的（包括先秦《诗经》、《楚辞》、《乐记》）文论和美学的头上呢？

我们探讨中国古典文艺的特殊规律及其理论表现，不能脱离世界文艺发展的一般过程和规律。相反地，应在共同规律的指引下，研究我们古代文艺的和文论的特殊规律。从世界文艺史看，随着奴隶社会、封建社会，经资本主义到社会主义的历史发展；随着素朴的辩证法，经形而上学到自觉的辩证法哲学思维的演进；文艺也由古典主义的和谐，经浪漫主义、现实主义的分裂对立，跃进到作为这两种方法的批判综合和向古典主义复归的新型的社会主义艺术，即革命现实主义和革命浪漫主义相结合的艺术。从总体看，这大概就是人类文艺发展的一般过程规律。从亚里士多德、

贺拉斯到布瓦洛，大体上都属于古典主义美学（布瓦洛被称为新古典主义，有其时代的特色，但其基本的美学原理，同亚里士多德、贺拉斯更相近）。亚里士多德把美归于“体积的大小”、“秩序”和“比例”，实即以形式的和谐为美。在他关于创造类型性典型（某一类人的代表）的理论中，要求人与自然、个体与社会、感性与理性的和谐统一。他提出的艺术美的理想，是内容和形式诸因素杂多统一的“整体”性^①。这在精神实质上，在基本规律上，同我国古典文论和古典美学是一致的。《诗学》在欧洲雄霸了几千年，到歌德、黑格尔，他们的偏爱仍是古典的美的理想，别林斯基甚至高尔基也继承了不少古典的理论。“熟悉的陌生人”，概括几十个工人、官吏、商人的特征以创造典型的说法，明显地带有类型说的影响（不是我们现在所说的类型化，指的是艺术典型的一种古典的历史形态。在其历史性上说，也是不可重的形态）。但随着资本主义的崛起，艺术中出现了否定古典主义的新思潮，开了新生面，浪漫主义和现实主义各以自己的所长，攀登上新的高峰，为人类艺术的发展作了巨大的贡献。而中国还缓行甚至停滞在封建的阶段，还不可能有资产阶级的浪漫主义和现实主义的兴替，以至孔子、《乐记》为代表的儒家美学在中国的上空游荡了几千年。欧洲文艺思潮的这种变化，不少美学家、文论家作过探索。莱辛的《拉奥孔》，在诗、画原则的比较中，触及到浪漫主义同古典主义的不同。康德从“美的分析”过渡到“崇高的分析”，预示着古典主义向浪漫主义的转折。席勒之《素朴的诗和感伤的诗》，黑格尔之“象征的”、“古典的”、“浪漫的”三种艺术美的类型，都不同程度地揭示了古典艺术和浪漫艺术的本质区别。这种区别归根结底是由社会经济制度和阶级基础决定的，前者是古代的奴隶主和封建主的，后者是近代的资本主义的。封建的中国之不能产

① 以上见于《诗学》。

生近代的浪漫主义和现实主义，是不言而喻的。虽然明中叶以后的艺术论带有这种色彩，但也仅仅是色彩而已。

在资本主义兴起以前，东、西方的文艺和文论，只能是古典主义的，不可能是别的。这是社会经济基础所规定的，是人类思维发展所制约的。东方和西方具有共同的规律，但由于历史条件的不同，传统的不同，文艺发展的状况不同（如中国的奴隶制、封建制不同于古希腊的奴隶制和中世纪。先秦时代音乐、诗歌的发达之不同于古希腊悲剧、雕塑的繁荣。还有古希腊在创造了人类不可及的艺术典范之后，整个中世纪被宗教统治着，只产生了托马斯·阿昆那的神学的美学，哥特式的建筑和罗曼斯的传奇故事，文艺由盛而衰了，下一个高潮要等到文艺复兴。而这时中国的古典艺术，却大放异彩，承先秦音乐、诗歌的高潮不断奋进。“江山代有才人出，各领风骚数百年。”汉的工艺，魏晋的雕塑，唐的诗歌、书法，宋的山水，元明清的戏曲、小说，不断贡献出美的珍品，成为世界文化的中心，人类艺术的高峰），东方和西方也形成两种各具特色的文论体系和美学体系。一是偏于表现的美学，一是偏于再现的美学；一侧重抒情写意，美善结合，一着重摹仿写实，美真统一；一强调教化作用，把文艺作为“美教化，厚人伦”、修身治国的（礼乐治国论）工具（或作为陶心养性的手段），一强调认识意义，以文学作为“生活的教科书”。《诗学》和《乐记》，就代表着东方和西方两种不同的美学和文论体系，意境说本身也是这一特点的表现和确证。

（《文学遗产》，1980年4期）