

听绿：美学的沉思

——蒲震元自选集

北
广
学
者
文
库

蒲震元

目 录

- 1 写川欲浪 图石疑云
——浅探意境兼评几种流行的说法
Review of Yijing and some popular related arguments
- 17 萧萧数叶 满堂风雨
——试论虚实相生与意境的构成
Notes on the unity of oppsite of unreal vs. real Yijing and its construction
- 29 生气远出 妙造自然
——气、气之审美与意境深层结构中气之审美层次
On Qi, Qi aesthetic and aesthetic levels in the deep construction of Yijing
- 74 与道俱往 着手成春
——意境深层审美结构中道之认同境层的内涵与生成特征
Studies on the connotation and generative features of the Tao identification level in the deep construction of Yijing
- 113 一种东方超象审美理论
An oriental aesthetic theory of ultraimage
- 131 析品
An analysis of Pin
- 143 中国艺术批评模式初探
A preliminarary inquiry into the paradigm of Chinese Art Criticism
- 162 合天人通道艺的文艺本体观
Ontological viewpoint of literature and art about either heaven and human beings or Tao and art as an organic whole

- 207 从范畴研究到体系研究
From the category study to the system study
- 218 现代诠释与微观考辨
Modern value of the ancient Chinese literary theory in transformation
- 234 重视中国古代文论的现代价值转化工作
More attention to transferring modern value of the Chinese ancient theory on literature and art
- 240 《当代电影》电视文化批评栏目主持人导语
An Introduction by the columnist on the cultural criticism of TV, Contemporary Cinema

写川欲浪 图石疑云

——浅探意境兼评几种流行的说法

意境，是我国古典文艺论著中一个重要的美学范畴，也是艺术实践和艺术理论上众说纷纭的研究课题之一。抱着抛砖引玉的心情，笔者在本文中仅就意境的几种颇有影响的解说提出商榷意见，进而对何谓意境的问题谈谈自己粗浅的看法。希望通过讨论，能给这一范畴作出较为确切的界说，以利于创作。

1

一、“岂容易可谭哉”的意境

意境这一概念，在我国文艺史上有过漫长的孕育与发展的历史过程。艺术境界或意境，是在某种艺术部类发展到比较完美的水平的基础上提出来的。

诗歌创作中“意境”一词的提出见于唐代。传王昌龄所撰的《诗格》一书，提出“诗有三境：一曰物境。欲为山水诗，则张泉石云峰之境，极丽绝秀者，神之于心，处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象，故得形似。二曰情境。娱乐愁怨，皆张于意而处于身，然后驰思，深得其情。三曰意境。亦张之于意而思之于心，则得其真矣。”我们只要旁及唐人其他著作，便可知关于诗歌的“兴象”、“境象”、“境”、“意境”这类审美概念，在当时已引起了很多人的重视和探讨。如中唐殷璠《河岳英灵集》，在评王维的诗时说“……在泉为珠，着壁成绘，一句一字，皆出常境”，运用了“境”的概念。皎然在《诗议》中，分别论述了“取象”、“取义”与“取境”问题，并提出“境象非一，虚实难明”，

即艺术中有多种“境象”的问题。比较然稍后，自称亲聆过皎公教诲的刘禹锡，认为诗歌创作“境生于象外”^①。唐时来过中国的日僧遍照金刚，在《文镜秘府论》中，以相当篇幅辑录了有关春、夏、秋、冬、山、水、雪、雨、风各类不同情状的诗句分别排列，作为“景与意相兼始好”的范例，供士子作诗时的参考。还列二十九种对，中有“意对”和“含境对”。该书还辑用王昌龄的话“用意于古人之上，则天地之境，洞焉可观”，实际上是强调诗歌立意的重要，提出了境随意高的观点。此间值得特别提到的是皎然的《诗式》卷一关于“取境”的论述。他说“取境之时，须至难至险，始见奇句。成篇之后，观其气貌，有似等闲，不思而得，此高手也。”皎然同时提出“取象”和“取境”，这说明“象”与“境”在唐人那里是早有区别的。这里论述的“取境”问题，实际上正是后人所说的意境创造问题。

我国的绘画艺术经过了长足的发展，到了宋元，出现了山水画的高峰。因而，促成了写意山水画中艺术“境界”这一特定审美概念的明确提出。人们都知道，在绘画理论方面，我国自魏晋起，对骨法、形、神、势、态、气韵等早就展开了多方面的研究。晋代号称“三绝”的名画家顾恺之很早就提出“以形写神”的要求。南齐谢赫提出“取之象外”的主张并提倡“六法”，首重气韵，奠定了中国绘画理论的基石。但是“境界”这一审美概念在相当长的时间内却没有被提出来。从笔者接触的画论资料看，绘画中艺术“境界”或“意境”的明确提出，是与宋代写意山水画得到发展的艺术实践分不开的。现存的宋郭熙、郭思父子撰写的《林泉高致》一书，就明确使用过“境界”一词来要求山水画家画出诗意。书中说：“诗是无形画，画是有形诗……境界已熟，心手已应，方始纵横中度，左右逢源。”郭熙父子对境界的理解不是抽象的，而是具体的。他们在书中不只论述了真山水因时令或欣赏者观赏的位置不同而变化无穷，因作者或欣赏者的感受不同而意境万千，而且还探讨了山水画的“三远”（平远、高远、深远）和境界的层深问题。郭熙提出“山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者，画凡至此，皆入妙品；但可行可望不如可居可游之为得”。这四“可”，就是他具体感受出来和要求于山水画的画境。

可见，艺术“境界”或“意境”在不同艺术部类中提出的时间虽有迟早之

^① 刘禹锡：《董氏武陵集纪》。

别，但它们却遵从着一定的规律，即随着艺术实践的发展、艺术创作的繁荣而在理论上逐步被确认和引起重视。另外，“境界”这一概念在哲学和宗教中早已出现，并有其耐人领悟和微妙莫测的内涵。因此当有些人“以禅喻诗”，“以禅喻画”，以禅喻其他艺术，而“境界”或“意境”又作为一种特定的审美概念被艺术理论所采纳时，“意境”就具有比客观事物的“象”及表现在作品中成为特定的艺术形象的“象”更为丰富复杂的含义。这一点，认为“境生于象外”的刘禹锡，提出诗歌鉴赏味在“咸酸之外”，“诗家之景”是“象外之象、景外之景”的司空图，都是颇有独到认识的。

唐宋以后，特别是明清以来，我国的文艺论著中谈到诗境、词境、画境、神境、胜境、奇境、极境、事境、真境、实境、初境、拓境、凌境、写境、造境、“旧风格含新意境”、“有我之境”、“无我之境”的现象，越来越普遍。而且随着情与景合、“神与境合”、“兴与境谐”这类命题的探讨，出现了艺术“境界”产生于情景交融、以及情景交融即境界的论述。

随着各类艺术创作的发展繁荣以及艺术思想的发展，人们对意境的含义的探讨、阐述、解释，也就越来越多了。其中对我国艺坛影响颇大的解说有三种：情景交融说，典型形象说，超以象外说。下面我们就来分析一下这些说法。

二、情景交融说

情景交融即意境。这是自从明清以来的文艺论著（包括诗话、词话、曲话、乐论、画论和书法理论著作）中较为普遍的说法。这一说法是由于把古典文艺批评家们论述艺术构思和文艺作品总的艺术特征的话，移来解释意境所致。

古典文艺论著中，艺术家、批评家多用情景交融来说明作家形象思维的特点和文艺的特质。如晋代陆机就用“情瞳眈而弥鲜，物昭晰而互进”来说明艺术构思的进程。梁朝刘勰用“神与物游”、“登山则情满于山，观海则意溢于海”来勾画神思的特点。比刘勰稍后的钟嵘，用“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”的观点，简练地说明了艺术创作的规律。除此以外，古典文艺批评著作中还经常用情景交融来说明文艺作品的构成。例如，“景乃诗之媒，情乃诗之胚：

合而成诗”^①，“文学中有二原质焉：曰景，曰情。”^②这类论述，几乎触手可得。可见“情景交融”，既是作家艺术构思表现出来的特点，又可用来说明某部文学作品（或某一类型艺术作品）的原质或特征，原先并不是专指意境而言的。

后来，“情景交融”才被移用来解释意境。比如，明王世贞在《艺苑卮言》中，就提出“诗以专诣为境”的主张。他评张籍、王建的乐府诗，认为虽一善言情，一善征事，但因为不能使情与事融会贯通，做到“气从意畅”，所以“境皆不佳”。清初名画家布颜图在《画学心法问答》中，更明确提出了情景即画中“境界”之说。他在回答他的学生关于“画中境界无穷，敢请夫子略示其目”的问题时说：“境界因地成形，移步换影，千奇万状，难以备述。”在回答关于“笔墨情景何者为先”的问题时进一步指出：“情景者境界也。”这是我国古典文艺论著较早对“境界”这一审美概念所作的明确界定。它起码说明，情景交融即意境的说法，在明末清初已经定型了。

清末民初，王国维进一步突出强调“境界”，并沿用情景交融说解释“境界”。他在《人间词话》中说：“词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句。”又说：“沧浪所谓兴趣，阮亭所谓神韵，犹不过道其面目；不若鄙人拈出‘境界’二字，为探其本也。”什么是“境界”？王国维有一句名言，叫做“故能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。”王国维还提出境界“隔”与“不隔”的理论，认为写情写景“语语都在目前，便是不隔”。可见他是把真切不泛的情景（包括叙事作品中的“事”）的描写，视为艺术作品有无境界的主要标志的。王国维后来在《宋元戏曲考》中，就明确使用“意境”一词，并把“写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出”，即情、景、事的逼真生动，视为叙事作品的“意境”。

情景交融说对于现代的艺术家和批评家有着巨大的影响。当今的艺术家、批评家谈抒情诗、情绪舞、国画、音乐作品的意境时，很多人都直接承袭上述说法，把意境解释为情景交融、情与景的结合，或情理、形神的统一。著名画家李可染在《漫谈山水画》中谈到意境对山水画创作的意义时说：“画山水，最重要的问题是‘意境’，意境是山水画的灵魂。”“什么是意境？我认为，意境就是

① 谢榛：《四溟诗话》。

② 王国维：《文学小言》。

景与情的结合；写景就是写情。山水画不是地理、自然环境的说明和解图，不用说，它当然要求包括自然地理的准确性，但更重要的还是表现人对自然的思想感情，见景生情，景与情要结合。”^①

情景交融即意境，这一说法是否准确，有哪些优缺点，是值得深入研究的。一般认为，情景交融说中的“景”，是指艺术作品所反映的生活现象或画面；“情”，指作家对这些生活现象或画面的深切感受；情景交融，即指作家的深切感受与生活现象或画面的密切的、生动的结合。情景交融说的优点，在于它是从主客观因素的结合上解释意境的。如果在如何结合方面用“感物而动”的观点来解释，即把客观事物（包括其固有的形与神）看作第一性的，在此前提下再强调作家的“情”与所认识的“理”的能动作用，那么因情景交融而产生特定的艺术形象乃至情理形神结合的丰富多彩、纷呈叠出的艺术意境，就是很自然的事了。然而，要注意的是：“产生”并不等于“就是”。我们不能仅仅对意境作如下的解释：“在真挚而强烈的感情的刺激下，诗人的主观与外在的客观猝然结合在一起，‘情与景会，意与象通’——这就是意境。”^② 因为实际上，情景交融不只产生意境。其次，如果把作家之情理解得太窄，太固定化，就完全可能把情景交融归结为作品中特定的艺术形象。实际上，有的著作正是这样做的。比如山东大学《文艺学新论》中有一条注文，就作了这样的解释。该书说，“典型和境界（或意境）是两个不同的概念，典型是通过个别表现一般；境界（或意境）是景与情的结合。有的能达到典型高度，有的则只是形象。”^③ 这就是把意境等同于情景交融；再把情景交融等同于形象。这种解释，便有把“情”的内涵理解得太窄、太固定化的缺陷。其实，“情景交融”中的“情”是十分复杂的，它可以与“景”交融成作品中的特定形象，又可以超越特定形象，去暗示作者没有明言的丰富的间接形象。如《诗经·硕鼠》中的大老鼠，柳宗元笔下的笼鹰与黔之驴，陆游和毛泽东同志笔下性格不同的梅花，陈毅同志《题西山红叶》等咏物诗中的特定形象，虽然也是情景交融的产物，但它们只是一种象征性的形象。作家用它们来暗示丰富的言外之旨和象外之象。很明显，这时的意境，虽然和作品中特定的形象密切

① 《美术》，1959年5月号。

② 兰华增：《说意境》，《文艺研究》，1980年第1期。

③ 山东大学中文系文艺理论教研室编著：《文艺学新论》，山东人民出版社1962年版（修订本），下册，第50页。



相关（生于形象、包括形象），但它却是可以大于特定形象的。怎么能把丰富的意境归结为作品中的特定形象呢？袁枚说：“诗境甚宽，诗情甚活”^①。我们平时也重复着“诗无达诂”的古训。这“宽”、“活”、“无达诂”，不正好意味着意境不能仅仅归结为作品中特定的艺术形象么？因为对情景交融作了简单化的理解而把意境归结为作品中的形象，这正好暴露出“情景交融”说失诸笼统并不严密的缺陷。最后，意境确实产生于情景交融，它也具有情景交融的特点，但意境还有其他特点。情景交融是意境的基础特征之一，但还不能说是对意境的本质的说明。我们需要在这基础上向前推进。

三、典型形象说与超以象外说

典型形象说是主客观结合论意境的另一解说。此说的特征是：把意境等同于“诗意图象”或“典型”。霍松林在《诗的形象及其他》一书中写道：“诗的形象，我国过去的文艺批评家管它叫‘诗境’、诗的‘境界’或‘意境’。”朱光潜在《西方美学史》（1963年版）的一条注文中认为：康德的“审美的意象”“近似我国诗话家所说的‘意境’，亦即典型形象或理想。”把“诗的形象”或“典型”说成意境，这是从艺术形象的典型性上谈问题的。它比情景交融说似乎进了一步。因为此说强调了意境具有直接性，同时又具有间接性，它就接触到了意境的虚实问题。但是，典型形象说即使与情景交融说相比也是有弊病的。弊病之一就是“化虚为实”。情景交融说失诸笼统，但它本身还没有把意境解释成形象（引申者的误解除外）。而典型形象说虽然企图接触意境以实显虚的特点，却在作出界说时把“天上的市街”拉向了人间。正像水在一定条件下可以幻化成彩虹，而彩虹却不等于能产生它的水一样，深远的意境与产生它的艺术典型或诗意图象是无法等同的。典型形象说把绚丽多彩、波诡云谲的意境，落实到产生它的母体——艺术典型身上，并把它们等同起来，就模糊了意境的实质。

再讲讲超以象外说。

“超以象外”，语出司空图《诗品》。司空图在谈风格雄浑的意境如何产生时说：“超以象外，得其环中，持之匪强，来之无穷。”这几句话，谈的是雄浑类诗

^① 袁枚：《随园诗话》。

歌的意境，但用于创作，可以解释为超越事物表象之外，深入事物本质之中，进行艺术虚构^①；用于鉴赏，则可以被人解释为既重视作品的形象性，又注意到读者的想像力，既不脱离艺术形象，又不执着于艺术形象——体现了艺术创作和艺术鉴赏中虚实相生的辩证法则，因而引起了很多艺术家和批评家的重视，孙联奎在《诗品臆说》中举过一个生动的例子，说：“人画山水亭屋，未画山水主人，然知亭屋中之必有主人也。是谓超以象外、得其环中。”他还用《诗品》中另外的话来解释“超以象外，得其环中”，说：“不著一字，即‘超以象外’。尽得风流，即‘得其环中’。”而“不著一字”是指“纯用烘托，无一字道著正事”，“非无字也”。这些话表明：意境既不脱离特定艺术形象的制约与触发，又超越特定的艺术形象。这正好接触到了意境的本质特征。

主张意境“超以象外”，其实并不自司空图始。比司空图早的唐代诗人刘禹锡在《董氏武陵集记》中就说：“诗者其文章之蕴邪？义得而言丧，故微而难能；境生于象外，故精而寡和。”这里已明确认为：第一，义在言外；第二，境生象外。

司空图是一位很重视诗歌形象性的评论家，他不只重视“象”，而且重视“象外之象”，“味外之旨”。他曾经对为他自己所界定的二十四种诗歌的风格作过不同的描述，其中不同风格的诗歌在意境的变化上，又总是被他描绘得摇曳多姿、情态无穷的。他在《与极浦书》中曾引诗人戴叔伦的话并发感慨说：“‘诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。’象外之象，景外之景，岂容易可谭哉？”在《与李生论诗书》中，他又明确宣称“辨于味，而后可以言诗也”。同时提出味在“咸酸之外”和“韵外之致”、“味外之旨”的要求。这种“象外之象、景外之景”和“韵外之致”、“味外之旨”的认识，正是对刘禹锡义得言丧、境生象外说的进一步发挥。

在这里，我们姑且把意境具有“超以象外”的特点，而又“得其环中”的这类解释，称为“超以象外”说。

超以象外说有着久远的思想渊源。关于“象外”的论述，在我国先秦至汉魏六朝的著作中早已有之。所谓“道之为物，惟恍为惚。惚兮恍兮，其中有象”^②，

① 参阅蔡其新译：《司空图〈诗品〉》，河北人民出版社1979年版。

② 《道德经》第二十一章。



就已有道在象外的意思。后来，著作家们所谓“所求在一体之内，所明在视听之外”^①、“抚玄节于希声，畅微言于象外”^②、“穷神尽智，极象外之谈”^③、“得意而忘象”^④之类的论述，随着佛教的输入与玄学的兴起而风靡于一时。

可以说，“超以象外”说是直接脱胎于唯心主义哲学与宗教的。提倡它的人又多有逃离现实的倾向，世界观比较复杂。因此，它本身就带着若干唯心主义成分和浓厚的神秘色彩。但是脱胎于唯心主义哲学的理论不见得就是唯心主义的。“超以象外”说一度被一些同志目为神秘主义和唯心主义，这是不全面、不正确的。“超以象外”说研究的是形象的直接性与间接性的问题，即特定的艺术形象及它触发的广阔的艺术联想与幻想的问题。我们切不可因为司空图政治思想或文艺思想的复杂性，就抹煞他重视研究诗歌形象性的功绩。我们要防止把“超以象外”说引向神秘化，就必须不回避问题，正确估价“超以象外”说。

四、象外象与象外意

“超以象外”说的优点，是引导人们突破作品特定形象的直接性、有限性，从直接中看到间接，从有限中寻求无限。它告诉人们：不能静止地、孤立地理解意境，而要从变化发展中探索意境；不能光从作品所描写的特定形象或典型本身看意境，而要从特定形象或典型可能激发的丰富想象（幻想或联想）中去理解意境。简单地说，就是要人们既看到形象的直接性，又看到形象的间接性；既看到显，又看到隐；既看到实的形象，又看到虚的形象；既看到象，又看到“象外之象”。

有人对“象外之象”的提法表示不可理解，甚至持否定态度。如有论者云：“……‘象外之象’的后一个‘象’就不可能是单纯的形象。在艺术创作中，如果不是为了表达某种思想感情，形象之外的形象就毫无意义，即使以形象为主要表现方式的绘画，也无不如此：‘画固（所）以象形，然不可求之于形象之中，而当求之于形象之外。’形象之外的东西，就是通过画面透露出来的思想。‘象下

① 袁宏：《后汉纪》卷十。

② 《全晋文》，卷一六五。

③ 《全晋文》，卷一六四。

④ 王弼：《周易略例·明象》。

之意’的说法之所以受人重视，就因为它比较明确地讲出了这种特点：思想是透过形象表现出来的。”^① 这种象外无象，象外只有思想的说法是不正确的。对“取之象外”、“象外之象”这类说法的随意解释与轻率否定也是不正确的。

在古文论中，涉及“象外”的论述约有三类。一是谈“象外之意”的。比如晋陆机在《文赋》中说：“至于思表纤旨，文外曲致，言所不追，笔固知止。”刘勰《文心雕龙·隐秀》：“隐也者，文外之重旨也。”这纤旨、曲致、重旨，就是“象外之意”，六朝宗炳《山水画序》提出：“旨微言于言象之外者，可心求于书策之内”。皎然《诗式》谈到诗“至近而意远”。“意远”，即指诗有“二重意”、“三重意”、“四重意”。他说：“两重意已上，皆文外之旨。”唐以后，关于“象外意”的论述时见于诗论与画论中。最有代表性的，便是那诗“贵于意在言外；使人思而得之”^②，“画家……简于象而非简于意”^③。二是谈“象外之象”的。刘勰《文心雕龙·隐秀》：“隐之为体……秘响旁通，伏彩潜发，譬父象之变互体，川渚之韞珠玉也。”皎然《诗式》：“采奇于象外。”刘禹锡《董氏武陵集纪》：“坐驰可以役万景”、“境生于象外”，以及《奉和中书崔舍人八月十五日夜玩月二十韵》诗：“象外行无迹，寰中影有迁。”以上所说的旁通的秘响，潜发的伏彩，被作者所役的“万景”，生于象外的“境”，变化于“寰中”的“影”等，都包含象外之象。第三，没有指明是象外之意还是象外之象，只谈象外的。如谢赫《古画品录》：“若拘以体物，则未见精粹；若取之象外，方厌膏腴，可谓微妙也”；苏轼《王维吴道子画》诗：“摩诘得之于象外，有如仙翻谢笼樊”；清董棨《养素居画学钩深》：“画固所以象形，然不可求之于形象之中，而当求之于形象之外。”这类论述，虽未明言得之于象外的是什么，但仔细体味，便可知象外之意与象外之象都在其中。传朱生观石谷《清济贯河图》，因联想到“前年舟过，几厄此处”，“畏途逼人”而“移时色沮”^④。画中水势浩瀚险恶，使人惊心动魄，当然是特定形象固有的特征，但“前年舟过，几厄于此”则是“象外之象”；由“畏途逼人”的感觉而至“移时色沮”，则包含“象外之意”了。这说明鉴赏者超以象外、得其环中的东西，正是因直接形象触发而纷呈叠出的象外之象，或象外之意。而我

① 《古代文学理论研究》（丛刊）第一辑，上海古籍出版社1979年版，第52页。

② 迁叟论诗语，见《诗人玉屑》卷六。

③ 恽向论画语，见俞剑华《中国画论类编》（下卷），中国古典艺术出版社1957年版。

④ 方薰：《山静居画论》。



们认为：“象外之意”正是靠“象”的触发，“象外之象”的传递以至于无穷的。

我们认为：“象外之象”与“象下之义”都是存在的，它们不存在于别处，而是存在于画面或形象的连续性中，存在于作者与鉴赏者的想象之中，存在于特定的形象的触发之中。它们不只存在，而且具有互相生发的特点：“象外之象”愈丰富，“象下之义”就愈深远；“象下之义”愈深远，又可以促使“象外之象”愈扩展，如此往复以至于余味无穷，就构成了作品深远的艺术意境。陆游说：“能追无尽景，始见不凡人”^①。“能追无尽景”的形象，往往是艺术典型。但这“无尽景”却是丰富的象外之象。如何追？对作家来说，塑造出成功的艺术典型就是追，但追的过程究竟是怎样的？我们认为正是这种“象外之象”与“象下之义”互相生发、以至无穷的过程。“象外之象”、“象下之义”互相生发这一点，过去的艺术理论家并未明言。但他们同时提出“象外之象”“象下之义”，并不用前者否定后者，或用后者否定前者，就很值得我们深思。我们要珍视前人的贡献，发展他们的成果，而不应轻率地否定前人已有的贡献。

五、意境试释

上面分析了有关意境的三说。我们认为，汲取超以象外说的精华，并结合其他两说的合理的成分，或可较为确切地弄清意境的含义。

意境不是虚无飘渺的东西，没有艺术形象就没有意境。而没有情景交融的惨淡经营，就没有具有生动艺术情趣和艺术气氛的艺术形象。如若没有超以象外的艺术效果，意境就是不深远的；不顾及这一点，就不是完整的意境说。

意境生于艺术形象，特定的形象是产生意境的母体，没有形象的意境一般说是不存在的。意境的形成是基于诸种艺术因素虚实相生的辩证法则之上的。意境的创造，表现为真境与神境的统一，有如清人笥重光说的：“空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真境逼而神境生。”（《画筌》）意境的欣赏，表现为实的形象与虚的联想的统一。宗白华同志在近著《中国美学史中重要问题的初步探索》^②一文里，举《考工记》中梓人为筍虞做例子，说古代的一位工匠制作筍虞

^① 陆游：《夜读巩仲至闽中诗有怀其人》。

^② 《文艺论丛》，第6期。

时进行了十分巧妙的设计：他在筍虞的四周雕刻了生动的虎豹，这样，筍虞盛上鼓（按：筍虞系古代钟磬架，非鼓架）以后，人们听到鼓声时就自然会联想到虎豹的吼叫，形与声相得益彰。宗白华说：“在这里艺术家创造的形象是‘实’，引起我们的想象是‘虚’，由形象产生的意象境界就是虚实的结合。”

作品中特定的艺术形象其意境常常是静伏的、暗蓄的、潜在的，只有在创作者与欣赏者头脑中，意境才浮动起来，明现出来，生发出来。比如徐悲鸿画的奔马是形象，但还不能说是意境，意境是指奔马和奔马所表现的奔放不羁、昂扬奋发的艺术情趣、艺术气氛，以及所可能触发的丰富的艺术联想；齐白石画的虾是形象，但还不是意境，意境是指虾和虾所表现出来的自由活泼、生机盎然的艺术情趣、艺术气氛，以及所可能触发的丰富的艺术联想或幻想。

因为意境创造表现为实境与虚境的辩证统一，所以中国古典艺术家十分重视对作品所要反映的社会生活现象、生活画面（即所谓“事境”、“真境”、“实境”）作真切不泛的描绘。司空图说的“近而不浮，远而不尽”，方东树说的“写事境宜近，写意境宜远”，笪重光说的“景不嫌奇，必求境实”，王国维要求“语语如在目前”，“写真景物、真感情”，这些都是专门探索意境创造中描写社会生活的真实性的，也就是要求内容上的“实处愈实”。

没有对事物的真实描绘，捕捉不住事物的特征，就产生不出栩栩如生的艺术形象，这样，想使艺术形象具有耐人寻味的艺术情趣、艺术气氛，能唤起广阔的艺术联想，就无异于缘木求鱼。所以五代画家荆浩，在太行山画松，朝朝暮暮，形影不离，“画松十万本，始得其真”；元代画家黄子久“终日只在荒山乱石丛木深篠中坐，意志忽忽，人不测其为何。又每往泖中通海处看急流轰浪，虽风雨骤至，水怪悲诧而不顾。”^①这些都说明，为了创造出真实的意境，艺术家须要以“不入虎穴焉得虎子”的精神，去熟悉自己的描写对象，深入到生活斗争中去。

我国艺术作品的意境既讲“亲切不泛”，又讲“想味不尽”；既讲“状难写景如在目前”，又讲“含不尽之意在于言外”；既讲形象的真实性和确定性，又讲联想的丰富性、深刻性。我国优秀的山水画讲究“实处愈实，虚处愈虚”^②，“虚

① 李日华：《紫桃轩杂缀》。

② 布颜图：《画学心法问答》。



中有实，实中有虚”^①，“虚实相生，无画处皆成妙境”^②。这正是我国艺术创作的优良传统。它不光是强调生活画面的亲切再现，而是在重视客观事物的真实性的同时强调作家独特感受的真实性，并注意做到尽可能把对鉴赏者的想像力的估计纳入艺术创造之中。

不直接呈现生活中真景象的艺术也有意境，如书法。沈尹默在《书法论丛》中说：“世人公认中国书法是最高艺术，就是因为它能显出惊人的奇迹，无色而具画图的灿烂，无声而有音乐的和谐”。他指出，中国书法的动势表现在“静的形中”，通过耽玩者的想象体会活动，方能期望它再现在眼前。王羲之《自论书》云：“点画之间皆有意”；孙过庭《书谱》说，“取会佳境”；姜白石《续书谱》认为：点画间可以看出字的“眉目”、“体骨”、“手足”、“步履”；……都表明这一艺术虽不直接描绘生活中的形象，但它却熔铸了人们对生活中某种情状（即形象）的感受。它有意境，这种意境，是借某种特定字形的触发，在间接形象中最后形成的。传说张旭偶见担夫争路和听见鼓吹的音节，看到舞蹈的姿势都能与行笔往来的轻重疾徐理通神会。杜甫描写张旭的草书时说：“锵锵鸣玉动，落落群松直，连山蟠其间，溟涨与笔力……”形象多么丰富与生动！从这里，可以看出书法家及鉴赏家通过字形，贯注了或联想到了许许多多书外之象与书外之意，这也是意境。

从意境创造过程表现为艺术实境与虚境辩证相生的过程这一观点看，情景交融是创造与生发意境非常重要的方式和手段。甚至可以说，没有情景交融就难于产生意境。这正是人们常说的从广义上看，意境产生于主客合一，心物交融。当然，这里应当特别指出，中国的意境创造理论与西方的主观移情说还是有区别的。中国艺术家并不否认主观移情作用，相反是非常强调这一作用的。“感时花溅泪，恨别鸟惊心”^③，“大叫一声天宇宽，团团明月空中小”，“吾写此纸时，心入春江水。江花随我开，江月随我起……一啸水云低，图开幻神髓”^④，这正是成功的“化景物为情思”，在重视景物的真实性的同时强调作家独特感受的真实性。但是，要说明的是，中国艺术的意境，是要接受社会生活真实的检验的，因

① 沈复：《浮生六记》。

② 笪重光：《画筌》。

③ 杜甫：《春望》。

④ 石涛诗句，见俞剑华《中国画论类编》（上卷），中国古典艺术出版社1957年版。

而它排斥那种毫无根据的联想。这使它与那种宣称“彻底与自然和社会断绝”、强调“纯粹发现自我”、人为地在观众面前树起一道障碍的艺术，从哲学基础上严格区分开来。

西方美学史上一些哲学家谈过主观移情作用。如意大利哲学家维柯曾认为：“天或海在微笑”，“波浪‘轻声细语’”，“在重压下的物体‘呻吟’”，乃是由于“人心的不明确性”，人类的“无知”，而“把自己的本性转移到事物上去”，“把自己变成整个世界”的结果^①。黑格尔在《美学》中谈到“寂静的月夜”、“平静的山谷”那一类自然美时认为：“这里的意蕴并不属于对象本身，而是在于所唤醒的心情。”这些说法并不全错，但他们过分夸大了主观移情作用，从而割裂了移情作用与触发联想的客观依据之间的必然联系。试想，如果“天或海”的形象本来就没有使人联想到“微笑”的特征，“月夜”如果毫不“寂静”，又如何能唤起与人们主观心情有关的“情致”或“意蕴”来呢？“见丹井而如逢羽客，望浮屠而知隐高僧”^②，没有丹井和浮屠，怎么会联想到羽客与高僧？“摊书水槛，须知五月江寒，垂钓砂矶，想见一川风静”^③，没有“摊书水槛”和“垂钓砂矶”的特定形象，怎么会联想“五月江寒”与“一川风静”？重视情景交融，不偏于一端，这正是中国艺术意境耐人寻味的重要原因。

下面谈谈没有“超以象外”的特点就难于产生深远的意境。这要从特定形象与意象的关系说起。

在艺术创作与欣赏中，人们经常谈到艺术的意象问题，意象是指作者或鉴赏者想象中不定型的形象，或比较成熟但最后未被表现在物质形式中的形象（这本是刘勰论“意象”的原意，后来也有人以意象泛指作品中的形象）。在作家的形象思维过程中，意象由万涂竞萌、纷呈叠出逐渐趋于明朗、成熟，最后集中到塑造特定形象这一点上。在鉴赏者的形象思维过程中，意象则由特定形象的触发而纷呈叠出、万涂竞萌。鉴赏者正是在这种具体的艺术情趣、艺术气氛和由特定形象触发的丰富的艺术联想中，一步步地具体认识到作品所反映的社会生活面貌和本质，并窥见作者的用心。

① 维柯：《新科学》，人民文学出版社1986年版，第180页。

② 笪重光：《画筌》。

③ 笪重光：《画筌》。



与特定的艺术形象有关联的意象是丰富多彩的。在作家和鉴赏者的想象里，意象可以表现为特定艺术形象的某一局部，可以表现为特定艺术形象的整体，也可以大于特定的艺术形象，表现为“山虽一阜，其间环绕无穷；树虽一林，此中掩映不尽”^①的无穷景深，出现“瑞雪满山，动有千里之远，……物态严凝，俨然三冬在目”^②的幻觉，形成浓郁的艺术情趣与艺术气氛。乃至由此及彼，产生类似联想（如由红想到火，想到杜鹃泣血，想到“五月山花红胜火”的诗句）、接近联想（如由毛笔想到端砚，想到李贺的诗）、对立联想（如由黎明想到黑夜，由悲伤的泪想起欢乐的脸）、推理联想（如由“白发悲花落，青春羡鸟飞”想到封建士大夫的没落颓废情绪，想到当代青年应当奋发有为），出现绚丽多彩、纷呈叠出的艺术境界。

如何把意象组织到我们创作实践中去？我们认为，主要是要研究特定艺术形象的不同表现形式以及它们对人们艺术欣赏不同的导向能力，探求可能触发的不同类型的艺术幻想与联想。

艺术家在创作中“超以象外”，“迁想妙得”，才能塑造成功的艺术形象。鉴赏者在鉴赏中也要达到“神游象外”与“意到环中”的统一，产生深远的艺术意境。明李日华论山水画时就强调画面应有“目力虽穷情脉不断”的极境，以便由鉴赏者去对这种意境进行补充。清费汉源认为山水画的“三远”（高远、平远、深远）中，“深远最难，要使人望之，莫穷其际，不知为几千万重”^③。“不知为几千万重”，就可由鉴赏者自去咀嚼回味，以至各自去填补这艺术之虚。

“超以象外”不只启发作家更自觉地掌握“简于象而不简于意”，“以一笔藏万笔”^④的辩证法则，要求作家在塑造典型时达到“景愈藏，景界愈大”，设法避开“景愈露，景界愈小”，最后有藏有露，藏露相生，“藏处多于露处，而趣味愈无穷矣”^⑤，而且还启发人们重视研究意境的层深问题。

这方面，宗白华先生在他的美学论著，特别是《中国艺术意境之诞生》一文中，为我们提供了丰富的例证，并作过精辟的论述。宗先生曾引用过清道光年间

① 郑绩：《梦幻居画学简明》。

② 董其昌：《画禅室随笔》。

③ 费汉源：《山水画式》。

④ 恽向论画语，见俞剑华《中国画论类编》（下卷），中国古典艺术出版社1957年版。

⑤ 唐志契：《绘事微言》。