

文藝鑑賞論集

(上)

上海师范大学中文系写作教研室编

目 录

“意境”杂谈·····	李泽厚 (1)
诗词的意境·····	傅庚生 (22)
诗情画意·····	傅庚生 (31)
创意·····	易 征 (43)
漫谈“意”·····	贾文昭 (46)
诗与情浅谈·····	李正峰 (51)
景与情·····	郑乃臧 (55)
情·思·辞·····	张德林 (58)
诗文札记(辑录)·····	西中扬等 (60)
诗的含蓄美·····	雷履平 (82)
诗的朴素美·····	蔡良骥 (86)
古典叙事诗的结构艺术·····	孙克恒 (89)
“袖手”与“疾书”·····	杨 苏 (98)
“互文”的运用·····	刘逸生 (102)
动与静——谈风景诗的描写·····	江向昭 (105)
动静制宜·····	吴功正 (108)
诗艺管窥·····	安 旗 (112)
谜语与诗歌·····	沙黼农 (115)
谈豪放·····	雷履平 (117)
比喻与诗·····	马淖荣 (125)
漫话比喻·····	黄经邦 (132)
仿效与点化·····	振 甫 (135)

题画与赋画诗小识·····	宋 垒 (141)
创辞·····	易 征 (147)
炼字·····	李如伦 (150)
释“响字”·····	金 陵 (153)
诗贵独创——从几首悼念周总理的诗歌谈起 ·····	吴功正 (156)
从巴尔扎克的“方程式符号”谈起·····	咏枫、欧获 (160)
谈“赤壁之战”的情节·····	李景白 (164)
从《失·空·斩》想到的·····	胡复旦 (173)
精心组织高潮——从贾宝玉挨打谈起·····	吴功正 (179)
谈“群英会蒋干中计”·····	雪 克 (182)
犯中见避·····	埏 任 (187)
论情节的偶然性·····	杨 嘉 (192)
剪裁与结构·····	曾敏之 (196)
论含蓄·····	王 苑 (199)
金圣叹论“那辗”·····	傅懋勉 (203)
“温酒斩华雄”的艺术技巧·····	常林炎 (209)
“三顾草庐”的陪衬手法·····	刘知渐 (215)
陪衬人物的作用·····	李传龙 (220)
含泪的笑·····	陈钊淦 (226)
写富贵不用“金”“玉”——学习鲁迅 作品札记·····	蓝少成 (230)
文艺的虚写手法·····	鱼 连 (235)
婴宁的笑声·····	程元三 (238)
“寻常物”与“绝妙诗”·····	康 秋 (241)
文学小札(二则)·····	沈仁康 (243)

外形描写的一种手法——读古典小说札记……	陈 夏 (248)
开头和结尾——读契诃夫小说札记之一……	陈 夏 (254)
关于细节——读契诃夫小说札记之二……	陈 夏 (262)
客观冷静, 含蓄不露——读契诃夫小说	
札记之三……	陈 夏 (270)
点睛传神之笔——谈鲁迅先生的小说	
《药》中的几个动词……	孙光萱 (277)
“写得有才力, 也就是写得短”——契	
诃夫《变色龙》简析……	郑家驹 (280)
短篇小说要短……	徐葆煜 (284)
电影语言中的几种构成元素(节选)……	陈西禾 (289)
恰到好处与“求全之毁”……	陶君起 (305)
“清光一片照姑苏等处”……	邓小秋 (308)
“淬火”的妙用……	黄文锡 (310)
闲笔不闲……	林荫宇 (312)
省略号的启示……	林荫宇 (316)
若要甜, 加点盐……	夏康达 (319)
关于“笑”——略谈果戈里的一个艺术见解……	董道明 (321)
梦与戏——谈古典戏曲中写梦的手法……	罗 渺 (324)
试说话剧台词……	钱谷融 (330)
话剧语言散记……	梨花白 (339)
《艺海拾贝》(节选)……	秦 牧 (348)
不可无“我”……	钱谷融 (372)
管窥蠡测——人物创造探秘……	钱谷融 (376)

且说“传神”	楼 棣 (388)
说夸张	孙子威 (396)
有感于“比喻”	陈 铭 (402)
通感	钱锺书 (405)
朴与灵	佛 雏 (412)
“入格”和“破格”	佛 雏 (416)
以少总多	李厚基 (419)
“眼睛”的艺术	蔡良骥 (422)
置之死地而后生	蔡良骥 (430)
相反相成	王 肇 (434)
例谈“相反相成”	汤大民 (437)
目送归鸿，手挥五絃	朱光潜 (441)
此时无声胜有声	鄂 华 (445)
间歇——艺术的伴侣	谢琼恒 (452)
张弛结合——艺术断想	潘旭澜 (456)
点染	徐永端 (460)
说背影	陶如让 (462)
繁与简	马铁丁 (466)
说变	马焯荣 (469)
说“巧合”	伊 默 (471)
略谈“厚”与“薄”——读任伯年作品偶感	吴彰奎 (475)
“情”和“景”	武 平 (478)
写景种种	阿 红 (483)
感情篇	梅 林 (489)
情物篇	小 萍 (493)
关于艺术感受	刘登翰 (495)

细察·凝思·妙笔——读郑板桥题画竹有感·····	金晓东 (498)
艺术的联想·····	韩尚义 (501)
论艺术节奏·····	韩尚义 (506)
节奏——艺术的感情·····	韩尚义 (513)
评论的艺术——读书札记·····	张启成 (518)
虚实隐显之间·····	李泽厚 (523)
说含蓄·····	叶 鹏 (533)
“含蓄”漫笔·····	艾治平 (541)
“言已尽而意有余”·····	程代熙 (545)
也谈“直”与“露”·····	朗 慧 (550)
大与细——艺术家的观察与描写·····	蒋和森 (556)
细节浅谈·····	严居强 (562)
谈谈细节的真实·····	黄秋耘 (567)
细节的真实性·····	吴汉亭 (572)
警句漫话·····	艾克恩 (574)
迭句琐议·····	裴世俊 (580)
速度篇·····	房澍民 (583)
“必须寻找出自己来”——风格小论·····	蒋和森 (586)
散论风格·····	黎 之 (594)
感情、形象、风格·····	孙克恒 (601)

“意境”杂谈

李泽厚

……读一首诗，看一幅画，总之，欣赏艺术，常常是通过眼前的有限形象不自觉地捕捉和领会到某种更遥远的东西，而获得美感享受。齐白石的画，在还不懂事的小孩眼中，不过是几只不象样的虫、虾；柴柯夫斯基的音乐，在“非音乐的耳”旁，最多也不过是一堆有节奏的音响。然而，也就在这虫、虾、音响之中，却似乎深藏着某种更多的东西，藏着某种超越这些外部形象本身固有意义“象外之旨”“絃外之音”。看齐白石的草木虫鱼，感到的不仅是草木虫鱼，而能唤起那种清新放浪春天般的生活的快慰和喜悦；听柴柯夫斯基时，感到的也不只是音响，而是听到如托尔斯泰所说的“俄罗斯的眼泪和苦难”，那种动人心魄的生活的哀伤。也正是因为这样，你才可能面对着这些看来似无意义的草木虫鱼和音响，而“低徊流连不能去云”了。艺术的生命、美的秘密就在这里。就在：有限的偶然的具体形象里充满灌注了那生活本质的无限、必然的内容，“微尘中见大千，刹那间见终古”。艺术正是这样把美的深广的客观社会性和它的生动的具体形象性二方面集中提炼到了最高度的和谐和统一。而用“意境”“典型环境典型性格”这样一些美学范畴把它呈现出来。诗、画（特别是抒情诗、风景面）中的“意境”，与小说戏剧

中的“典型环境典型性格”是美学中平行相等的两个基本范畴（这两个概念并且还是互相渗透、可以交换的概念；正如小说、戏剧也有“意境”一样，诗、画里也可以出现“典型性格典型环境”）。它们的不同主要是由艺术部门特色的不同所造成，其本质内容却是相同的：它们同是“典型化”具体表现的领域，同样不是生活形象简单的摄制，同样不是主观情感单纯的抒发；它们所把握和反映的是生活现象中集中、概括、提炼了的某种本质的深远的真实。在这种深远的生活真实里，艺术家主观的爱憎、理想也就溶在其中。哲学家常喜说人生有各种“境界”。社会生活中常有各种不同的方面，各种不同的高度，从而有各种不同的“境界”。甚至对一个人来说，他的思想、行为、情感乃至一笑一颦，也都只是社会生活的产物，是一定社会生活的境界的表现。鲁迅说：“只要在他头上戴上一顶瓜皮小帽，就失去了阿Q。我记得我给他戴的是毡帽”。就在这个看来是毫不足道的外部衣著的细节的真实里，却表现着某种本质的东西，一顶瓜皮小帽就会破坏阿Q的形象，破坏作品所展示的社会生活境界，使阿Q失去农民的纯朴而带着某种可恶的市井的流氓味。一个细节如此，“意境”则更不用说。它正如“典型环境中的典型性格”一样，是人生和生活境界的集中和提炼，是它的典型地反映。所以，“意境”也可称作“境界”，如王国维“人间词话”的用法。但是，因为“意境”是经过艺术家的主观把握而创造出来的艺术存在，它已大不同于生活中的“意境”的原型。所以，“意境”二字就比似稍偏于单纯客观意味的“境界”二字为更准确。

二

“意境”和“典型环境中的典型性格”一样，是比“形象”（“象”）、“情感”（“情”）更高级的美学范畴。因为它们不但包含了“象”“情”两个方面，而且还特别扬弃了它们的主（“情”）客（“象”）观的片面性而构成了一个完整统一、独立的艺术存在。所以，“意境”，如“典型环境典型性格”一样，如加以剖析，就包含着两个方面，生活形象的客观反映方面和艺术家情感理想的主观创造方面，为简单明了起见，我们姑且把前者叫做“境”的方面，后者叫做“意”的方面。“意境”是在这两方面的有机统一中所反映出来的客观生活的本质的真实。

下面对“境”和“意”两方面加以分析。

“境”和“意”本身又是两对范畴的统一：“境”是“形”与“神”的统一；“意”是“情”与“理”的统一。在情、理、形、神的互相渗透、相互制约的关系中就可窥破“意境”形成的秘密。

“形——神”的问题实质上就是典型形象的问题。

艺术最基本的单位是形象。“意境”的基础首先就是“形象”。要诗、画有“意境”，那最基本要求就是“意境”必需通过“形象”出现。所以，王国维在提出“境界”说时，就曾特别强调所谓“隔”与“不隔”的问题：

……“地塘生春草，空梁落燕泥”等二句，妙处唯在不隔，……“阑干十二独凭春，晴碧远连云，千里万

里，二月三月、行色苦愁人”，语语都在目前，便是不隔；至于“谢家池上，江淹浦畔”，则隔矣。

鍾嶸也早说过类似的话：

……至乎吟咏情性，亦何贵于用事，思君如流水，既是即目，高台多悲风，亦惟所见；清晨登陇首，羌无故实；明月照积雪，诂出经史；观古今胜语，多非补假，皆由直寻。（诗品）

鍾、王二氏这里所说的实际上就是形象问题。有形象，生活的真实才能以即目可见具体可感的形态直接展示在人们前面，使“语语都在目前”。这样，才能“不隔”，而所以“隔”，主要就是用概念、用逻辑替代了形象的原故。（隔与不隔还有情感的问题，此处暂略）。所以，鍾嶸、王国维都一致反对用代字（“桂华流瓦，境界极妙，惜以桂华代月耳”），反对用典故等等，就是这个道理。我们古代的艺术理论家早就懂得：“意境”必须依赖形象才能存在。

但是，这“意境”中的形象，是怎样的形象呢？

它应该是“形”与“神”的统一。而这也就是古代艺术家常常谈到的“形似”与“神似”的问题。

首先，要求“形似”：“意境”的真实首先“必求境实”，要求形象必需基本上特别是外部的造型上忠实于生活中的原型，符合于、近似于生活的本来面目（现实主义与浪漫主义在外部造形的真实上有许多差异，另文再谈。），“山下尽似经过，即为实境”（笪重光）。“画无常工，以似为工；学无常师，以真为师”（白居易），“夫象物必在于形似”（张彦远），“未有形不似而反得其神者”（邹一山）。所以，学画

必先模物写生，吟诗亦常咏物摹仿。这是一方面。另一方面，就要求在“形似”的基础上达到“神似”，不独外形象，而且精神象。要求形象传达出现实生活中更内在更深刻的东西，而这才能达到真正的所谓生活的真实。强调这一方面是中国美学思想的贡献和特色所在：无论是在诗歌中绘画中，无论是在理论上实践上，反对自然主义、要求典型化的“神似”，中国古代艺术在这一点上是表现得十分鲜明强烈的。顾恺之早提出过“传神”，所谓“一象之明昧不如悟对之通神”，要求肖象画传达出人物的内在的精神面貌和思想品质。人们传说着，这位伟大的画家，特别重视于“点睛”。这就正是因为人的形体中，眼睛是最能够细致深刻地表达出人们内在的品德情绪的，所谓“神在两目，情在笑容”也。以后中国画家讲求神趣韵味，讲求“气韵生动”，就都是这样一脉相承下来的：要求深入地老实表达出生活中的那种生动的本质。

“苟似，可也；图真，不可及也……似者得其形，遗其气；真者气质俱盛”（荆浩：笔法记）。“画之为用大矣，盈天下之间者万物，……而所以能曲尽者，一法耳，一者何也，曰传神而已……故画法以气韵生动为第一义。”（邓桥）画既如此，诗亦如之。“文心雕龙”说：“形在江海之上，心存魏阙之下，神思之谓也。文之思也，其神远矣，故寂然凝虑，思接千载，悄然动容，视通万里”（神思篇），司空图说：“诗象之景如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。象外之象，景外之景，岂容易可谈哉”。“沧浪诗话”说：“盛唐诸公惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求，故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穹”。尽管这些说法里包含着许多唯心主义

的神秘理论，但其中却也同样包含着许多值得我们去分析和吸取的宝贵的思想和发现。它们基本的特色都是或从创作过程（如文心）或从形象特色（如司空、严羽）深刻地揭出了作品的真实在于“神似”，要求深刻地去反映生活。齐白石说得好，他的作品是“在似与不似之间”，歌德也说过美在“真与不真之间”。而所谓“景外之景，象外之象”，“水中月，镜中花”〔实际上就都只是“真与不真”“似与不似之间”的意思：它们不等同于生活里的形象原型，月已不是真正天上原来的月，花也不是真正可以“置于眉睫之前”的那朵真花，而是经过艺术家选择、集中、提炼了的更真实更具有普遍性的然而已不同于原来样子的“水月镜花”。但是，这种水月镜花，毕竟还是有月、有花。它仍然不能完全脱离、离异于生活中的原型〕。所以，“阿Q”一出，弄得许多人惶惶然，象骂自己又不象骂自己，镜中的“阿Q”很象自己而又不是自己，似与不似，真与非真，这就真正达到了形似与神似的高度统一了。而这，也就是恩格斯所说的“这一个”，只有在“这一个”——这“神似”的形象里，才可以包含住社会生活的深远的内容，才可以鉴照出社会生活的内在的本质。人们面对着这样的形象，就不会感到它只是普通生活中所遇到的形象和“个性”，而会透过这个有限的个性、有限形象领悟出无穷的“景外之景，象外之象”。齐白石的草木虫鱼所以不仅仅是草木虫鱼，唐·吉诃德所以不仅是西班牙的某个唐·吉诃德，艺术之所以能成为人类反映世界改造世界的手段，其实质就都在此。〔通过艺术，人们认识远远不只是“眉睫之前”的那个形象本身，而是获得对广大社会生活的认识。生活本身的深广的客观社会性质通由眼前的这个生动的具体形象展

开出来了，生活的韵味通过这“神似”的形象传出来了，于是你才获得认识真理时的莫大的美感的喜悦，感到这艺术品有味道。其实，中国古代艺术理论所一再提出、强调的所谓“韵”、“味”，所谓“弦外之音”“味外之致”以及王渔洋的“神韵说”，就都是虽然朦胧然而确切地捕捉了、点明了艺术生命的这种秘密。典型与意境的这种秘密：“以形写神”，在“形——神”的统一上反映出生活的神髓韵味——生动活泼的生活内在本质。于此，翁方纲解释得很好：

……其谓羚羊挂角，无迹可求；其谓镜花水月，空中之象，亦皆即此神韵之正旨也，非堕入空寂之谓也……然则神韵者是乃所以君形者也。（神韵说）

如果说，王渔洋的“神韵说”是从艺术作品的客观形象来着眼立论，那末，袁随园的“性灵说”就是从艺术家主观创作方面来提出和解释这同一问题的。如果说，前者主要涉及了“形”与“神”的问题；那末后者就恰恰涉及我们要讲的“情”与“理”的问题。“情”与“理”的问题，从研究艺术家主观创作情况着眼，构成了研究“意境”问题的另一方面。

明中叶以来的浪漫主义文学思潮在“性灵”理论中荡漾着最后的余波。袁枚所强调的是从诗人主观的情感和感受的忠实抒发出发来达到创造典型的境界反映生活的风神。“心为大籁，诚中形外”，“鸟啼花落，皆与神通……但见性情，不著文字”……等等。袁枚显然是看到了在真正美好的艺术意境中，是充分灌注了渗透了创作者的主观爱憎情感的这一特

点。于是袁枚抓住了这一方面提出“有性情而后真”的理论。其实，袁枚所强调的这一方面正如王渔洋所强调的另一方面一样，也早就是中国古代美学思想一个很重要的传统。从“情动于中，故形于声”（乐记）“变风发乎情”（诗序）的古代起，中国美学一直强调情感是艺术的内在生命：“诗缘情而绮靡”（陆机：文赋），“情者文之经”（文心雕龙），“非长歌何以骋其情”（诗品）。情感由外物的刺激而起（“人禀七情，应物斯感”），而又艺术地以外物为对象抒发出来，“情”与“物”就这这互相结合溶为一体。黄宗羲说：“诗人萃天地之清气，以月露风云花鸟为其性情，其景与意不可分也”，“情者可以贯金石，动鬼神。古之人情与物相游而不能相舍……唯其有之（正因为艺术家有情感），是以似之（于是其艺术作品才能真实于生活）”。很清楚，艺术的“意境”所以能是生活的“神似”的境界，就在于它不是生活境界的自然主义的复制，就在于“意境”中包含着艺术家主观的情操性格，就在于这“意境”是通由积极能动的主观所反映、把握了的客观。也因为这艺术的客观中包含着艺术家的主观，正因为它是由艺术家主观能动地所创造出来的客观，就才是最真实更深刻的最大的生活的客观。所以，由“形”而“神”的过程，典型意境的塑造过程，也就是艺术家主观情绪感受的表达过程，反映的过程就是生产的过程。“神韵”的获得的过程，也就是“性灵”抒发的过程。然而，后一个过程却只是为了和服务于前一个过程的。

这问题是十分重要而复杂的。它涉及美学主客观的根本问题。因为问题在于：艺术作品的力量是它能够最深刻地反映出真实的生活的客观。而要达到这一地步，又必须依赖

于艺术家主观的能动作用。于是，艺术家的主观在这里它竟占甚么地位、起甚么作用呢？如何正确了解在这里主客观的关系，就成了古今美学家争战之场。

唯心主义美学抓住上面所说的这个现象，从而认定主观情感是决定艺术的力量。艺术不是客观生活的反映，而只是主观情感的创造。所以，艺术所创造出来的美就只是主观作用于客观的结果，是意识形态的对外抒发的结果。而这就是“主观拥抱客观”“心借物以表现情趣”种种说法的根由：片面夸张了艺术在反映生活中的主观能动作用，把它认作了艺术的主宰。

我们的看法却相反：艺术是客观生活的反映，艺术家主观情趣的抒发，也正是为了更深刻地反映。所以，美客观地存在于现实生活之中，艺术美只是生活美的集中的反映，意识形态在这里的主观能动作用只是为了反映而必须的一种手段和工具。情感，和思想一样，形象思维，和逻辑思维一样，其价值和意义并不在于它们自身，而只在于它们能使人更深入地反映世界（从而改造世界）。正如主观理论思维愈强愈准的思想家，就愈能发现客观事物的本质规律从而建立科学的学说一样，主观情绪爱憎愈强愈准的艺术家，就愈能同样发现这种规律而创造出真实于生活的作品，这也就是鲁迅所说的“能爱能憎才能文”。所以，归根到底，所谓“性灵”的抒发，所谓“情景的交融”……等等就都还是为了更深入地本质地反映生活的真实。正是在这种意义上，我们说，有“情”才能“神”。柯勒、列维丹所以优于印象主义，石涛之所以优于四王，其道理就都在此。景中溶化着艺术家主观的强烈的情感，使景不只是自然物的外部形貌声色摄影式的复制，而变

成能深刻反映客观社会生活的“人化的自然”。自然美本身的客观社会生活性质就这样获得了深刻的反映。

所以，这里进一步的问题就在于：既然“情”——艺术家主观的情趣爱憎是为了反映生活而抒发，那末，怎样的“情”才能起这样的作用呢？显然，并不是随便任何一种情感的抒发就能构成艺术的“意境”来反映生活的真实，这就正如并不是随便任何一个逻辑推论就能成为正确的理论来反映出生活的真实一样。艺术家的情感等主观因素必需有它的客观必然的规定性，必需是与生活本质相一致相符合的主观。也就是说它本身也必需是正确反映了客观的主观。只有这样的主观在艺术创作意境塑造中才能起它可能起和应起的作用——忠实地去把握住客观、反映出客观，把握反映出那种深远的生活的本质、规律和理想。例如，在“新鬼含冤旧鬼哭，天阴雨湿声啾啾”的阴暗的“意境”中，包含了诗人主观对这种不义战争的强烈愤怒和憎恶，诗人的这种正义的愤怒是生活真实的反映，是正确反映了客观的主观，正因为这样，这种主观积极的能动作用就更能够反过来帮助他的艺术作品去反映出真实的客观。这也就是说，诗人的感情愈强烈，对这种非义战争愈愤恨，那他描写塑造出来的这个战争的形象就愈真实，它的诗篇就愈美好愈动人。反之，如果是无动于心的客观主义的描写，或者是象法西斯诗人的嗜血的歌颂，那他的诗篇，不变得苍白贫弱，便将变得丑怪可怕。所以，要求艺术更深地去反映生活去创造美的意境，就不但不排斥艺术家主观因素的积极作用；而且还正鼓励着积极发挥它的作用。问题只是在于艺术家主观情感究竟是怎样的情感。

在中国古代美学思想里，这就是所谓“情”与“理”的问

题。中国古代美学指出：“情”不能是泛滥无归的“情”，而必须是合乎“理”“止乎礼义”的“情”。“情”必需以“理”为准则为规范。“缘情”不能离乎“言志”，“言志”也就正是为了“载道”……（“言志”与“载道”另文谈）。如果我们剥去封建主义加上去的伦常礼义的外衣，就仍可窥见其中对艺术家主观作用的正确认识。

“理”是甚么？道理，规律，准范。一个东西所以是一个东西，生活所以是这样而不是那样，必有其道理在。“理者，成物之文也”。所以，“理”实际上就正是事物的内在的客观逻辑（规律）的正确的主观反映，也就是指正确的思想、思想性。“理”、“思想”探到了反映了客观事物的本质、规律。所以，“理”与“神”常常被连在一起谈到：“思理为妙，神与物游”（文心雕龙），“理字即神韵也”（翁方纲）。“造乎理者能画物之妙，昧乎理者则失物之精……造其理者，能因性之自然究物之微妙，心会神溶，默契动静，察于一毫，投乎万象，则形质动荡，气韵飘然矣”（张放礼）。所以，真正美好艺术的“情”，总是合乎正确思想的“情”。这样，才使艺术家有可能通由自己的情感感受的抒发来达到与理论家通由思想逻辑所论证的同样的生活的本质的真实。所以，艺术家正确情感在作品中抒发愈强烈，则作品的思想性也愈强。思想性不但与情感矛盾，而且还正是它的内在的规律、准则。感情愈高尚愈忠实，则思想性愈强愈深，反映的生活也愈真实。所以，愈具有社会主义思想情感的作家，就愈能去反映今天生活的真实。“情”与“理”在这里是不可分割的统一着的。光“情”而无“理”，就是背“理”的“情”，那就纯粹是主观任意的抒发，就是违背生活真实的狂言呓语，主观主义的艺术。