

文艺美学丛书



# 中国 艺术意境论

蒲震元 著

北京大学出版社



文艺美学丛书



中 国  
艺术意境论

本丛书由  
文艺美学丛书  
编辑委员会编

蒲震元 著

北京大学出版社

# 新登字(京)159号

## 图书在版编目(CIP)数据

中国艺术意境论/蒲震元著. —北京:北京大学出版社,  
1994. 12

(文艺美学丛书)

ISBN 7-301-02692-7

I. 中… I. 蒲… III. 艺术-意境-研究-中国 IV. J0

书 名:中国艺术意境论

责 任 者:蒲震元

标准书号:ISBN 7-301-02692-7/I·292

出 版 者:北京大学出版社

邮政编码:100871

排 印 者:北京大学印刷厂

发 行 者:北京大学出版社

经 销 者:新华书店

版本记录:850×1168毫米 32开本 8印张 193千字

1995年4月第一版 1995年4月第一次印刷

定 价:8.00元

# 序

敏泽

中国古代文论及美学，是一片蕴含着丰富宝藏而又未经充分开发的处女地。十年动乱之后，由于种种原因，长期被忽视、被冷落了的中国古代文论及美学，引起了相当多的文学及美学研究者的重视。这对于当代文艺理论和美学建设，无疑具有重要意义。

理论建设的道路是坎坷的。如果说，五四时期文艺理论及美学领域的普遍情况是言必称希腊，那么建国以后一段时间，则是言必称前苏联，对于我们智慧的祖宗几千年文明创造中积累起来无比丰富的文学及美学理论遗产，则不屑旁骛。这不能不是一次大的历史性曲折和误会。进入新时期以后，为了克服并改变这一状况，许多文学及美学理论研究者，将自己的精力和智慧投入到了这片神秘而丰富的处女地的耕耘和开拓，取得了令人瞩目的成果。无论从质上或量上来说，短短的十几年的成绩，远远超出了以往几十年研究的综合。

这是一项具有重要历史意义的研究。由于当前西方文化发展中所面临着不可克服的危机，西方一些有识之士已开始把目光投向世界文明三大体系之一的中国；也由于二十一世纪中国及亚洲在经济上的地位越来越重要，在新的世纪中，以中国为主的东方型文化（包括其美学和文学理论）必将受到世人空前的重视，这是毫无疑义的。

在这一涉及范围十分广泛的研究中，作为古代文论及美学核

心范畴之一的意境的理论,也受到众多研究者的重视。这是令人欣喜的。因为宏观性的研究自不可偏废,但对具体的、重要范畴的深入探索,在学科的建设上同样具有重要的、不可替代的价值。近十多年中,关于意境的理论文章,在范畴研究中,数量最多,这是毫不足怪的。

文章众多,思路各异,难免就会聚讼纷纭,莫衷一是。据八十年代中期一篇关于意境研究综合评述的文章的概括,将现代有关意境的争议别为四家:“情景交融”说、“典型形象”说、“想象联想”说和“情感气氛”说,而将蒲震元同志的研究列为“想象联想”说的代表,并认为他的“意境理论,得到不少论者赞同”云云。

多年来,笔者虽将大部精力耗在古代文论及美学的广泛探求上,意境、意象之类的重要范畴,自然也不可能不予涉及,但多偏重在其源流、演变的史的线索的考察方面,于意境理论研究中之争议和分歧,未曾留意并深入地思考。震元同志过去所发表的这方面的文章,看得也不多。这次他将自己多年来关于这一问题的文章编为《中国艺术意境论》送我审阅,并附来有关材料,正好补我之阙。虽时在溽暑,读来却颇具兴味。

震元同志谦称自己的著作只是“意境争鸣中一种学派的一种观点”,前面提到的那篇综述也是这样看的。求实地说,震元同志自己的说法是出于可贵的自谦,而综述所表达的观点,则未必确切。

就我所知,将意境比附作典型形象之说,多半产生于十年动乱之前,或结束后不久的那段时间。这个时期研究中的一个特点,就是将中西作某种简单化的类比,而不得要领。意境之于典型,不仅产生的历史文化土壤不同,而且内涵也有极大差异。后者产生于雄霸了欧洲文坛二千年之久的模仿论的基础之上,其理论自叙事文学抽绎而出,而前者产生于东方型的思维模式之上,其理论则主要

自抒情短制的诗歌和作为空间艺术的绘画(明以后才渐及于叙事文学)而来。故典型形象说的比附之嫌,十分明显。八十年代初期以后,此论已逐渐自行消失,不复为人称道。至于情景交融说,也大抵产生于此时。它只看到了意境产生的条件和基础,但意境产生的条件和基础,并非意境本身,这是不言自明的。至于“情感气氛”说,就我个人的看法而言,也并非中的之言。出于作者真情思的作品,都会有“情感气氛”的,却未必会有意境,——特别是幽深的意境。这也是清楚的。因此,那篇综述将其分列,不加轩轻,此我之所以谓其未必是确切的主要原因。震元同志在其书中,对典型、情景交融等说,都有求实而中的的分析和批评,我是持充分肯定态度的。

《中国艺术意境论》主要由六部分组成,全书有其内在体系和逻辑:

一、二、三、四、五、六

这样,关于意境的一些重要的方面,可以说几乎都论述到了。因此全书论述有序,自成体系,可以说是多年来关于意境理论探讨的最翔实、而又比较充分的一本论著,并在一定的意义上带有总结的性质。它的出版,对于意境理论的更深入、更具有科学性的研究,必将产生积极的作用。

诗画之难,每难于意境,以往如此,至今依然。技巧娴熟,却空陈形模,于深邃意境之创制,道进乎技之能事,难于企及,向不乏例。此书之出,抑或有助于此道之精进乎!

震元同志并非专业研究工作者,他于繁忙教学之暇,倾注全部精力于这一问题的研究,“十年磨剑”而成此书,于喧嚣的世风和学风中,甘于寂寞,潜心问学,不逐时,不售伪,不营营于交际,不汲汲

于名利，其勤奋的态度，诚挚的情操，好学不倦、安贫乐道的精神，都是难能可贵、令人钦羡的。

而且，从他的这本著作中，也不难看出他搜罗之广，用力之勤。既着眼于意境本身的思考、追索，又旁搜远绍，致力于意境产生的文化、历史背景，及其源流、演变的探求。且每一方面都不乏独到之见，较好之意。如其关于意境中的虚实问题、意境与典型关系的考察，意境的本体论问题等等，兹不胫举。但不容讳言，由于这一问题历来分歧较多，难度较大，对他的看法会有不同的意见，也是很正常的。笔者以往在论及刘禹锡的“境生于象外”时，也只是讲到，这“是一个很重要而精辟的关于境界的见解，‘象外’即谓具体物象之外的自然历史时空，以至宇宙意识等等，讲其无穷性和无限性。艺术的境界，绝不是形而下之象，即具体物象的怎样精细、忠实的描绘，这是不能给人以丰富的、无穷的想象余地，给人以深刻的精神的、哲理启示的”，它“是相对和绝对、有限和无限的完美的统一”（《中国美学思想史》第二卷第47页）。并未更进一步对其作出概括。震元同志在书中也包含着这类意见，却对意境也未作出更全面的界定，这就难免会引起歧见。关于意境的历史形态的一节，是否有泛化之嫌？恐也会有不同的看法。但他所提出的看法是言之成理，持之有故的，至少会发人思考，从而有助于这一问题的进一步研究，这就足以成为当今学术界的一种慰藉了。

最后，我想谈及的是，读震元同志此书，我甚佩其勤奋态度和执着的探求精神，以及其一些好的或精到的见解，但也感到：著者援例引证，偶有辨析不精之缺陷。如其能对此更加留意，必将在整体上进一步提高其论证之科学性，这是我的一点期望，不知震元同志以为如何？

甲戌仲夏序于京寓偏远斋

## 著者小识

意境,是中国传统美学的核心范畴。对意境理论的研讨,众说纷纭,歧见叠出。

著者以为:中国的艺术意境理论,是一种东方超象审美理论。其哲学根基,则是一种中国古代天人合一的大宇宙生命理论。整套的意境结构,表现为象、气、道逐层升华而又融通合一的动态审美。意境不等于情景交融,情景交融只是创造与生发意境的重要方式和手段。意境也不等于特定的艺术形象和典型,特定的形象是产生意境的一种母体;意境往往具有“超以象外”的特征,作品中特定的艺术形象或符号,其意境常常是静伏的、暗蓄的、潜在的,只有在创作者欣赏者头脑中,意境才浮动起来,呈现出来,生发出来。因此,意境具有因特定形象的触发而纷呈叠出的特点,它常常由于象、象外之象、象外之意的相互生发与传递而联类不穷。意境存在于画面及其生动性或连续性之中,它是特定形象及其在人们头脑中表现的全部生动性或连续性的总和。换句话说,意境就是特定的艺术形象(符号)和它所表现的艺术情趣、艺术气氛以及它们可能触发的丰富的艺术联想与幻想的总和。这种意境观,尤其是对意境超象审美特征的理解,被马正平《五十年来意境研究述评》一文<sup>①</sup>归为“想

<sup>①</sup> 《云南教育学院学报》(社科版)1986年第2期,中国人民大学书报资料中心编《文艺理论》(月刊)1986年第11期转刊。



象联想说”。而与此并存的意境说，还有多种，包括当今有一些学者倡导的“反意境”说的主张在内。

繁荣学术理论需要展开真正的争鸣。为了促进意境问题研究的深入，著者不揣浅陋，仅以十余年来陆续写成的研究意境问题的文字，汇为这本小书《中国艺术意境论》出版，非敢立异标新，而仅仅想效野人献曝之愚诚，略补学术研究之一格罢了。这本小书主要涉及中国艺术意境理论的六个侧面。若借鉴昔日沈复《浮生六记》一书命名的匠意，亦或可称之为意境六论。六论者何？一曰意境定义之检讨；二曰意境虚实之研究；三曰意境古今形态之考察；四曰意境理论与典型理论之比较；五曰意境深层结构中气之层面的探求；六曰意境创造中道之认同境层问题的阐释。此六论中，不少论文自一九八〇年起曾在《文艺研究》上陆续发表，这次收辑时作了一次文字上的修改、订正、调整，有的作了内容上的补充。基本观点则一仍其旧。由于本书表述的仅为意境争鸣中一种学派的一种观点，可争议处必定很多。敬望读者与专家批评指正。另外，还应作一点声明，即本书（尤其是写作时间较早的前几论）虽然对前辈学者、艺术家或平辈学者、同行的个别观点提出了商榷或批评，但那仅仅是陈述具体观点时带争鸣性质的意见，它并不影响著者对这些学者、艺术家或同行们及其成就的景仰或尊敬。

十年磨剑，未必有成。筚路蓝缕，创业维艰。古今中外，愚者多于智者，实为历史之一大奇观。然无愚公，则无智叟；无愚者之铺路，何来智者之通达？愚智之间，岂非又可作辩证之统一观么？此书虽小，写作时间却那样漫长，有殚精竭虑之劳，无经济效益之得，愚智两端，实悠悠乎难于衡定矣。过往君子，幸垂教焉。

一九九四年二月，于北京东环路寓所



蒲震元，湖南省江永县人。1938年生，1961年中山大学中文系本科毕业，1966年中山大学中文系古典文学研究生班毕业。后分配到中国文学艺术界联合会工作，1973年调入北京广播学院，历任语言文学部讲师、副教授，现为该院广播电视文学系教授、文艺学教研室主任。1989年曾去东京日本大学艺术学部讲学。1980年至1994年，陆续在《文艺研究》杂志发表中国艺术意境美学研究的长篇系列论文，其中《写川欲浪图石疑云》(1980)、《萧萧数叶 满堂风雨》(1983)、《析品》(1990)诸文曾引起有关学者关注。部分文艺鉴赏与批评文章，被收入人民文学出版社《汉魏六朝诗歌鉴赏集》及《元明散曲鉴赏集》。

# 目 录

序 .....	敏泽
著者小识 .....	1
一、写川欲浪 图石疑云 .....	1
——意境审美内涵的界定	
二、萧萧数叶 满堂风雨 .....	22
——虚实相生与意境的构成	
三、三秋树美 二月花新 .....	38
——意境的历史形态与时代风貌	
四、意到环中 神游象外 .....	78
—— <u>中国意境理论与西方典型理论的区别</u>	
五、生气远出 妙造自然 .....	102
——气、气之审美与意境深层结构中气之审美层次	
六、与道俱往 着手成春 .....	162
——意境深层审美结构中道之认同境层的内涵与生成特征	
【附录】	
析品 .....	214
阳关一曲 人去情留 .....	230
豪宕泼辣 机趣横生 .....	234
青山花雨 彩笔凝情 .....	239
后记 .....	244

# 第一讲

## 写川欲浪 图石疑云

——意境审美内涵的界定

意境审美,是我国艺术实践和艺术理论上众说纷纭的重要课题之一。在我们对这一古老而又年轻的课题作新的开掘时,有必要先对“意境”这一美学范畴的历史成因作一简略的回顾,并对几种有关意境的界说作出评析。

意境这一概念,在我国文艺史上有过漫长的孕育与发展的过程。艺术“境界”(或“意境”)这一术语,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,二曰情境,三曰意境”。物境一: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。情境二:娱乐愁怨皆张于意而处于身,然后驰思,深得其情。意境三: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”这类审美概念,在当时已引起了很多人的重视和探讨。如唐殷璠《河岳英灵集》,在评陶翰的诗时说:“既多兴象,复备风骨”,在评王维的诗时说:“……在泉为珠,着壁成绘,一句一字,皆出常境”,后面的评语运用了“境”的概念。皎然在《诗式》与《诗议》中,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”<sup>①</sup>。唐时来过中国的日僧遍照金刚，在《文镜秘府论》中，以相当篇幅辑录并分别排列了有关春、夏、秋、冬、山、水、雪、雨、风各类不同情状的诗句，作为“景与意相兼始好”的范例，供作诗时的参考。还列二十九种对，中有“意对”和“含境对”。该书又辑用唐人“用意于古人之上，则天地之境，洞焉可观”等语，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。他这里论述的“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”

① 刘禹锡：《董氏武陵集纪》。

……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。他们在同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。他们提出：“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”，就是他们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、写境、造境、“旧风格含新意境”、“有我之境”、“无我之境”等的现象，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“意境”或“境界”产生于情景交融以及情景交融即境界等论述。

随着各类艺术创作的发展繁荣以及美学思想的发展，人们对意境审美内涵的探讨、阐述、解释，也就越来越多了。其中对我国艺

坛影响颇大的界说主要有三种：①情景交融说，②典型形象说，③超以象外说。下面我们就来分析一下这些说法。

### 一 情景交融说质疑

情景交融即意境。这是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艺术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。如晋代陆机用“情曛眊而弥鲜，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。与刘勰同时的钟嵘，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”<sup>①</sup>；“文学中有二原质焉：曰景，曰情”<sup>②</sup>。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”逐渐被移用来解释意境。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

① 谢榛：《四溟诗话》。

② 王国维：《文学小言》。

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。它说明：情景交融即意境的说法，最迟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“能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界”。他还提出境界“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。以至当今谈及抒情诗、情绪舞、国画、音乐作品的意境时，一些艺术家、批评家仍直接承袭上述说法，把意境解释为情景交融、情与景的结合，或情理、形神的统一。如著名画家李可染在《漫谈山水画》中谈到意境对山水画创作的意义时就说：“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、自然环境的说明和图解，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。”<sup>①</sup>

情景交融即意境，这一说法是否准确，是值得深入研究的。持这种见解者一般认为，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在作品中密切的、生动的结合。笔者以为，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之诞生的，即它把客观事物（包括其固有的形与神）看作是第一性的，在此前提下再强调作家的“情”与所认识的“理”的能动作用，这样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。”<sup>②</sup>这首先是，因为在实际上，情景交融不只产生意境，也产生作品的情节、人物、结构、语言乃至一些抽象的艺术符号，而这些并不是意境。其次，如果把作家之情理解得太窄，太固定化，那么就完全可以情景交融归结为作品中特定的艺术形象。实际上，有的论者正是这样做的。比如六十年代初在全国有一定影响的文艺学教材山东大学《文艺学新论》中有一条注文，就作了这样的解释：“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。”<sup>③</sup>这就是把意境=情景交融，再把情景交融=形象。这

① 载《美术》，1959年5月号。

② 蓝华增：《说意境》，《文艺研究》1980年第1期。

③ 《文艺学新论》，1963年版（修订本）下册，第50页。