



艺术欣赏短论集

武汉师范

《艺术欣赏短论集》编写组

《艺术欣赏短论集》目录

一、关于艺术欣赏的基本知识

关于艺术感受	(1)
环境·情景·意境	(3)
漫谈古代戏曲欣赏	(5)
古代小说的阅读与欣赏	(8)
谈含蓄	(11)
说“巧”	(13)
小议古典叙事诗的开端与结局	(15)
“一字千金”说	(17)
“打虎”与“打猫”	(18)
且说开端	(20)
话说结尾	(21)

二、建国以来文学作品的艺术欣赏

《林海雪原》的传奇性	(22)
《红岩》中人物的出场和结局	(25)
《祝酒歌》的形式美	(27)
《三家巷》描写的艺术力量	(29)
无情的剖折，辛辣的嘲笑	(31)
艾青取材于自然的诗的一个特色	(34)
火红的茶花——《茶花赋》的艺术欣赏	(37)
《饲养员赵大叔》的描写手法	(39)

性格的对照描写·····	(41)
《龙须沟》人物形象塑造·····	(41)
在行动中表现性格·····	(44)
《漳河水》的艺术构思·····	(45)
《杨高传》艺术描写一例·····	(47)
《红日》中集体英雄形象的塑造·····	(49)
《白洋淀纪事》一瞥·····	(51)
《野火春风斗古城》的两个场面·····	(52)
巴里坤草原的风俗画·····	(54)
哲理性的议论与诗情·····	(57)
是诗，也是轻快的独幕喜剧·····	(58)
全场的鸟瞰图，个别角落的特写·····	(59)
《在桥梁工地上》艺术拾零·····	(60)
评《李双双小传》·····	(61)
白描手法——谈李准创作的一个特色·····	(63)
《百鸟衣》的抒情色彩·····	(64)
形散神不散·····	(65)
含蓄的写法·····	(66)
《敌后武工队》的几个惊险情节·····	(68)
秦牧散文的语言特色·····	(70)
《山乡风云录》情节的特异色彩·····	(72)
三、“五四”以来文学作品的艺术欣赏	
《狂人日记》对“狂人”的心理解剖·····	(73)
《离婚》的两处细节描写·····	(74)
《药》的剪裁艺术·····	(75)
“示众”的人们·····	(77)
注意音声之妙·····	(78)

《女神》的积极浪漫主义创作方法·····	(79)
戏剧结构“偶然性”一例·····	(81)
《薄奠》的艺术特色·····	(83)
《背影》的艺术魅力·····	(84)
含蓄、细腻的风格·····	(87)
《骆驼祥子》的人物描写·····	(89)
《湖畔儿语》的表现手法小议·····	(91)
自然·想象·诗·····	(92)
《倪焕之》中的心理刻划·····	(94)
朴素的诗·····	(97)
简练·淳朴·深刻·····	(99)
《王贵与李香香》中的比兴手法·····	(101)
四、古代文学作品的艺术欣赏	
《鸿门宴》的情节与人物琐谈·····	(103)
曹植抒情诗的寄托手法·····	(105)
《桃花源记》的艺术想象·····	(107)
词采精拔·····	(108)
跌宕昭彰·····	(110)
李白诗歌的艺术夸张·····	(111)
杜甫诗歌的语言锤炼·····	(114)
李贺诗的构思与想象漫说·····	(117)
铜人落泪，奇特入神·····	(119)
自然景物的动态美·····	(121)
柳永词中的情与景·····	(122)
《天净沙》小令的艺术技巧·····	(125)
地主庄园的贴切素描·····	(127)
环境·性格·····	(128)

奄奄一息与微微一笑·····	(130)
《红楼梦》形象塑造一例·····	(133)
《尤二姐之死》的艺术描写·····	(134)
散谈《西游记》的神奇与幽默·····	(136)
张飞式的鲁莽·····	(138)
幻想与想象的艺术魅力·····	(141)
逼真逼真，入木三分·····	(143)
《儒林外史》结构一谈·····	(145)
《孽海花》的艺术特色一例·····	(146)
《聊斋志异》情节的艺术特色·····	(147)
五、外国文学作品的艺术欣赏	
《钦差大臣》的喜剧性·····	(149)
《怪吝人》的讽刺手法·····	(151)
“执着一念”的形象化·····	(153)
关于《茶花女》·····	(154)
透视生活的结尾·····	(156)
海涅诗歌的讽刺手法一例·····	(157)
《一千零一夜》点滴·····	(158)
莎士比亚十四行诗的一、二特点·····	(159)
曲折多变，新奇惊险·····	(160)
幻想的描写·····	(162)
广阔的生活画面·····	(163)
高尔基的《列宁》的细节描写·····	(164)

关于艺术感受

阅读文学作品，和阅读科学著作不同，除了理解，还需要感受，需要艺术的感受。只有通过艺术感受，才能真正理解作品，正确、深入的理解，则能加强感受，使感受更加深刻、细致。艺术的感受不同于其他感受：所感的对象，是诉之于感官，或在心理上，通过想象，可以产生感官触觉似的效果的美的创造；而这样的创造对于感受者的主观，则总是要作用于感情或特别显著地作用于感情。因而，在艺术感受中，感性的和感情的因素占有特别显著的不可缺少的重要地位。这两者都要通过艺术形象，因艺术形象而发生作用。

文学作品的艺术形象，和其他艺术作品的艺术形象不同：文学是使用语言文字，使用概念来构成艺术形象。因此，感受文学的形象必须通过联想和想象。欣赏其他艺术作品的艺术形象，比如欣赏绘画，如果要认真地欣赏，自然就需要想象和联想，但是站在一幅画的前面，即使没有任何联想和想象，画的形象也是鲜明地存在于观赏者的视觉中的；而语言的艺术，要是没有想象和联想，没有幻想的飞翔，就不可能有形象的感觉。因而，文学欣赏需要读者和作者合作，作者用语言文字描画形象，通过它来表达思想感情，而读者如果象读社会科学著作一样，不通过自己的想象和联想去感受和了解它，完全离开作者所创造的形象，这样不适当地或过急地去要求或找寻思想教育意义或思想结论，那就会

形成读者和作品合不拢来。好的作品，作家为了尊重读者，为了艺术上的需要，还常常有意地不把一切都描写出来，而留下余地，让读者自己去想象，这就是通常所说的意到笔不到。这样引起读者想象的效果，自然也应归功于作品，属于作家的创造的范围。

阅读文学作品，作品的艺术形象通过想象，联想产生感性的效果的同时，必然作用于感情。感情的因素，在文学作品的欣赏中占有特殊重要的地位。一切可被理解的情感都能唤起人的想象和联想，情感愈是浓烈则所唤起的想象和联想也更明晰和丰满。当然，在艺术欣赏过程中完全排斥理性也是不对的。事实上，要使感受深化，使感受更准确、更明晰、更细致，就需要理性的分析，只不过这种理性分析不能脱离具体的感受，而且是为了更好的感受。比如，《红旗谱》成功地描写了解放前我国农村中尖锐的阶级斗争，读了这部作品获得了感染和教育。但它给予读者的深刻印象和感染，却都不是什么抽象的议论。人们喜欢《红旗谱》，主要是因为它生动地塑造了象朱老忠这样的农民可爱的动人的形象，写出了以劳动人民为主导的复杂尖锐的阶级斗争的磅礴气势和鲜明图景。这说明了只有艺术形象很生动，作品才能产生魅力，才能发生审美的教育作用。

人都有爱美的本能和倾向，但是，并不是每个人都具有同样的艺术感受力，一个人的艺术感受力也不是与生俱来的。它需要某种天赋，更需要锻炼和修养。马克思说：欣赏音乐需要音乐的耳朵。欣赏文学，也需要感受文学的感受力。需要训练和加强这种能力。文学是生活的形象的反映，因而理解生活，对感受生活的敏感是理解文学的基础。文学反映现实生活，又是以语言文字为特殊的手段，因而对文学

的感受需要理解文学的语言，理解语言文字如何为形象地反映生活服务，理解在这个方面语言的魅力和规律。当然，一个重要的方面是要多读文学作品，才能逐渐培养对文学欣赏的能力。

环境·情景·意境

环境是刻划人物的重要因素。人不是生活在真空中，每个人都有一个活动场所，一切反映在文学作品的景色，都是人物的“环境”。环境交代故事发生的时代，地点，时间，也能在一定程度上体现人物的身份，职业，性格和思想，显示一定的个性，习惯和爱好。环境性格和主人翁的性格是一致的，协调的，但也有因某种原因把主人翁处在极不协调的环境中，如喜儿处在地主黄世仁家中……这种环境与人物心情的不协调，形成强烈的戏剧冲突。也有因某种特殊需要而把人物处在与个人身份思想相矛盾的环境中，如《家》中的觉新觉民觉慧三兄弟处在一个死气沉沉的坟墓般封建家庭中，这里“环境”的概念扩大了，它包括了人与人的社会关系。人物总是在一定历史时期的社会环境中生活和斗争的，总是与周围的人物和事件发生千丝万缕的联系，因此，环境就必然要有社会环境，要有物质到精神的生活环境。

情景是指人物内心世界与景物的融合与联系。景是情的“物质外壳”，包括自然景物与社会景物，情是景的“精神内核”，是主观感情。

“古道，西风，瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯”之所以成为千古绝唱，就因为它有景有情，寓情于景，借景言

情。近代戏剧家王国维说：一切景语皆情语也。景是传达和烘托情的有力手段，几乎每个小说家，戏剧家在刻划人物心情时，总要找些景色来烘托陪衬。总要根据人物的性格和故事情节来选择一个典型环境为典型人物服务。这种“物质外壳”和“精神内核”的合流，不是孤立的背景，是刻划人物内心和外在行为的有力辅助手段。如《梁山伯与祝英台》的十八相送的情景，英台一路上借白鹅，古井，独木桥等不同景式来表达她内心的绵绵之情，这里既有情有景，又情同景异，这种既有变化而又反复渲染的手法，引人入胜。又如李煜的名句：“雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改”，这犹如“去年今日此门中，人面桃花相映红，人面不知何处去，桃花依旧笑春风”。这里是情变景不变，景为情用，得言外之意，弦外之音，就有意境。

意境是主观感情与客观外物的有机统一，即常说的“情景交融”。王国维在《人间词语》中说：“境非独谓景物也，喜怒哀乐，亦人心中之一境也”。这说明光是景物还不能包括全部意境。意境是通过形象塑造使作品的抒情，想象趋于欣赏者的理解和共鸣，获得自由而必然的联想，从而产生意境，产生艺术的感染力。如我们在诗词上谈到“夜半帘垂，灯昏香直”，就有一个“静”的环境感。读到“雨中黄叶树，灯下白头人”，就会产生“老”的联想，联想是为形象的感觉所唤起，它可以创造艺术的意境。

意境是情与景的统一，无论是借景抒情或是触景生情，总是景为情谋。情在先，景在后，情为主，景为客。移情于景，有一个由内易外的触发过程。王实甫的《西厢记》长亭送别是“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。”李清照写愁情是“梧桐更兼细雨，到黄昏点点滴滴”，都是情景交融。

的。意境的创造极大程度借助于想象力的发挥和美学上的虚实结合，艺术上的虚、实关系，是互相补充，又互相制约，一方面虚自由地扩大“实”丰富“实”。另一方面，实又必然的制约“虚”规定“虚”，艺术是在生活的基础上“造景”，而不是“模景”，而又要做到有真实感，不能虚假。

漫谈古代戏曲欣赏

我国古典戏曲史源远流长，戏曲题材多样，内容丰富，形式既有成熟而完整的程式化的体制，又灵活多彩，戏种繁多，为中国人民群众所喜闻乐见。降及元明清、近代，戏曲形式体制更臻成熟、完善，解放以来，又有了新的革新、创造和发展。

我国古代戏曲，与现在话剧、歌剧、舞剧以及电影等虽同门类，但却在表演艺术和形式上又有着明显的区别。有的人平常说：看戏，其实，说“看戏”，岂只“看”，还包含“听”的意味在内。光看不听，或者说不会听，就等于不会看戏，或者说简直就不懂“戏”。意思就是说，看戏要注意咀嚼戏味，要懂得欣赏戏曲。那么，如何欣赏古代戏曲呢？

我们知道，古代戏曲是综合其他各项艺术形式来表演戏曲故事的，是一门综合性艺术，是诗歌、道白、舞蹈、音乐、美术、杂耍等多方面的艺术的有机完美的综合。单有戏曲情节，只能叫作“剧本”或“戏的本事”、“脚本”。完善的戏曲，要给剧本提供舞台，通过人物扮演、对话（对唱）以及动作，按照相应的场次来串演故事情节（不然，只能算作“案头文学”）。因此，我们欣赏古代戏曲必须从这

些方面去综合地加以考虑。

文学欣赏终究不能离开形象，对于古代戏剧的欣赏也是从形象的感知开始，如元杂剧《窦娥冤》，就是通过上述诸因素，使观众感受到主人公窦娥是一个善良、刚直、舍己为人、敢于斗争的普通妇女的形象，并且通过她的冤狱，使人们意识到，这不仅是她个人的悲剧，而是一个时代悲剧。如果单从情节入手而忽略戏曲要素，就不能完整地达到这种效果。

所以，在欣赏古代戏曲时，要同时兼及注意到剧中角色的对白、唱词、表情、动作、声色等，而戏中的曲调、管乐、舞态亦是重要成分，不能忽略。因为戏曲艺术正是要求通过综合性的各种因素来使人们看到、听到、感受到活生生的形象，干巴巴的，概念化的，没有色彩的形象是没有力量的。其中，曲文是戏曲的主要成分，是说明和表现故事情节最基本的要素，但是它又必须依赖于演员的唱、念、做诸方面来传达剧中人的内心世界以及表现事态的曲折变化过程。比如，著名京剧表演家梅兰芳演出《牡丹亭·游园惊梦》时，就特别强调“先懂得曲文的意思”，然后“又把身段、唱法和曲文三方面结合起来下了工夫”，这样，他认为“再到台上演出时，就觉得有些不同了”。这个“不同”，指的就是剧中角色形象的塑造。可见，欣赏古代戏曲，曲文、唱腔和身段是多么的重要。所以，可以说，真正会看戏的人，一定会“听”戏，反之，就不懂戏，没有欣赏的能力。

在欣赏古代戏曲时，除了要留心戏中情节的开头、发展、高潮、结尾等几个部分外，我们还要注意到它与话剧、电影等在分幕、分镜头和场面转换形式上的不同特点。因为古代戏曲大都以唱文为主来串演故事，同时又配合以人物的

上下出入。分不清这一点，看戏时，就不能深刻理解剧情的发展变化和更好地掌握剧中人的思想性格特点。比如，《西厢记》一剧，它是本中有折，折中有场，场次的变换转折，可以从曲文组成的程序来划分，也可以从人物的出入上下下来划分。试以其中《长亭送别》一折为例，它是以莺莺对张生“上朝取应”的态度和情绪开始的。幕一拉开，夫人、长老、莺莺、红娘，张生均先后全部上场，第一支曲是有名的〔正宫〕〔端正好〕：“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉，总是离人泪”，接着是“滚绣球”、“叨叨令”二曲，三曲合成一个层次，着重刻划莺莺送张生至长亭饯别路上的内心世界和情绪。自〔脱布衫〕至〔朝天子〕即老夫人与长老下场后为止，主要通过宴席上女主人公的抒情演唱，表达了她对“夫贵妻荣”的封建观念的抵制。自〔四边静〕至〔耍孩儿〕八曲（场上只剩下崔、张、红三人）着重写莺莺灵魂深处的秘密。最后两曲是刻划张生上路时莺莺依恋不舍的动人神情。正是“四围山色中，一鞭残照里。遍人间烦恼填胸臆，量这些大小车儿如何载得起”——通过女主人公“收尾”的唱词与神色举止，我们不免会自然地想起这个问题：他俩之间为什么会有这场别离，莺莺又为什么如此悲伤懊恼？

可见，在欣赏一出戏时，能注意从曲文和人物上下场中去分析，会更有利于我们对戏曲主题的理解。

古代小说的阅读与欣赏

我国的古典小说，发展到明清时期（包括近代），据不完全统计，产生了三百多部长篇小说和数以万计的短篇小说。无论从内容题材方面看，还是从形式技巧来看，抑或从语言艺术方面去看，都显得特别丰富多彩，而且成就相当高。长篇巨制也好，短篇细作也好，都独具特色。可以说，它们并立于世界小说之林而毫无愧色。

长篇小说章回体，短篇小说志怪传奇和话本体，是中国小说的特产。它们和外国小说最明显相异之处是，不先从风景、环境、气氛的描写入手，不大量地采用叙述性语言来记述和表现故事或刻画形象。它们更多的是通过背景、事因、人物对话和行动举止，运用散记体的形式，来表现社会现实的矛盾冲突，形象地概括出历史的生活的真实。又由于我国古典小说的产生与发展，同神话、传说、寓言之类有着直接的血缘关系，所以，特别讲究传奇性、趣味性和生动性，大都富于紧凑曲折的故事情节。

基于上述种种，我们在阅读与欣赏古典小说时，就要紧紧地扣住那些特点。这样，会更利于我们有效地提高欣赏古代小说的能力，从而吸取内容上的营养，借鉴其艺术表现技法。

从人物对话上来塑造性格和描写心理活动，是古代小说作者最多见的手法之一，因此，阅读时，千万不能仅被变幻

曲折的情节所吸引，而忽略审味人物对话。不然，我们就会在读完一部作品时，脑海里光留存下一点故事梗概，而把握不住人物形象的基本性格特征，也就无从深刻理解作者笔下的人物形象的典型意义。且看《三国演义》中的“曹操煮酒论英雄”一段，作者根本不直接叙述当时曹操和刘备两人的思想意识和心理状态，即全由他们之间的一问一答来衬托出他们的性格与思想。曹操欲霸天下，唯恐刘备与之鼎足争立，因而总想摸清刘备心思底细，假若一旦发现他确有“包藏宇宙之机，吞吐天地之志者”，就有可能在宴席上赚而杀之。而刘备，明知自己实力不足，且尚寄人篱下，他深知对方是当今之世一奸雄，为防曹操谋害，不得不时作韬晦之计。作者通过曹操煮酒论英雄的一席对话，十分生动地表现出二人完全对立的性格和思想。曹操借谈“龙”之话题，一来为的对方面前以显耀自己，压服对方；二来为的探测出对方的真实思想。刘备则反复谦称“未知其详”、“各肉眼安识英雄”，他一个接一个地列举出袁术、袁绍、刘表、孙策、刘璋、张繡、张鲁、韩遂等人物，认为可“为英雄”，可曹操一鄙视而否定之。当刘备故意问及谁能当天下之英雄时，“操以手指玄德，复自指曰：‘今天下英雄，惟使君与操耳’”玄德闻言，吃了一惊，手指所执匙箸，不觉落于地下。时正值天雨将至，雷声大作。玄德乃从容俯首拾箸曰：‘一震之威，乃至于此。’操笑曰：‘丈夫亦畏雷乎？’玄德曰：‘圣人云：“迅雷风烈必变”，安得不畏？’将闻言失箸缘故，轻轻掩饰过了。操遂不疑玄德”。——看，一席对话，把曹操的雄略和奸诈以及刘备的机警、权变、谨小慎微的思想性格，活灵活现地表现出来了。

再如小说大家曹雪芹塑造林黛玉的思想性格，也特别注

重通过人物对答语言来表现。比如“薛姨妈请酒”一段，写道：“一语未了，忽听外面人说：‘林姑娘来了。’话犹未完，黛玉已摇摇摆摆的进来，一见宝玉，便笑道：‘哎哟！我来的不巧了！’宝玉等忙起身让坐。宝钗笑道：‘这是怎么说？’黛玉道：‘早知他来，我就不来了。’宝钗道：‘这是什么意思；’黛玉道：‘什么意思呢？来呢，一齐来，不来，一个也不来。今儿他来。明儿我来，间错开了来，岂不天天有人来呢？也不至太冷落，也不至太热闹，姐姐有什么不解的呢？”——一小段短短的对答，把三者的关系都总揽了，而黛玉那尖利的口舌、泼辣多疑的性格，更是跃然纸上，如见其人如闻其声。

从外貌上、行动上着意去描写人物，也是古代小说家擅长的手法之一。如罗贯中笔下的张飞这个莽将的出场，不是由作家出面介绍，而通过刘玄德“慨然长叹”时听到张飞的“厉声”言语，“回视其人”而显现出来：身长八尺，豹头环眼，燕颌虎须，声若巨雷，势如奔马。——张飞“形貌异常”的样子，全在玄德眼中叙出，显得更自然、逼真。这与外国的人物肖像画的手法显然有别。

此外，古代小说家也很注重从环境风景的描写来显示人物性格特征。如上述曹操谈“龙”的场面的始末，并不单纯从枯燥单调的对话中记述，间中杂以景物气氛描绘，以烘托对说者各自不同的情绪。作品写道：酒至半酣，忽阴云漠漠，骤雨将至。从人遥指天外龙柱，操与玄德凭栏观之。——就在如此气氛中开始谈“龙”论英雄。末了又写到“时正值天雨将至，雷声大作”，在这样的景色中，刘备匙箸落地，机警地要其“韬晦”手腕。作者描绘人物性格之匠心可谓妙矣。

凡此种种手法，都颇值得借鉴。

谈 含 蓄

含蓄不是朦胧晦涩，故弄玄虚。

像李商隐的《喜雪》诗：“班扇慵裁素，曹衣讵比麻，鹅蹄逸少宅，鹤满令威家”。一首诗竟完全是典故的堆砌，假若不是作者自己题作《喜雪》，有谁知道他写的是雪呢？

这不是含蓄。

像十八世纪的法国贵族文学，为了显得高贵典雅，竭力避免普通人日常使用的口头语，写起诗来故意绕老远的弯子，往往用一串很冗长的状物语去代替一个普通句子。例如，不说“这是一个农民”，而说“这是生在幽暗中的必死者之一，以粗重的工作换取不幸”。这样的“诗”，与其说是诗，不如说是巫神的咒语。

这不是含蓄。

中国古典诗歌中有滥用代字的陋习。例如，不说“明月”，偏说“桂华”；不说“杨柳”，偏说“章台”；不说“眼泪”，偏说“玉筋”；不说“寄书”，偏说“烹鲤”……这样，把诗变成了少数“雕虫”者的行话。

这不是含蓄。

像五四时代一些抒写个人闲情逸致的朦胧的小诗。例如俞平伯的《小诗呈佩弦》：

微倦的人，

微红的脸，
微温的水色，
在微茫的街头影里过去了。

这样的小诗，就连当时编选《新文学大系》诗集的诗人们朱自清先生也说：“有人说它的妙处可以意会而不可以言传，但我吟味不出”。我们现在的读者就更难领会它们的“不可言传”的“妙处”了。这些小诗，恰像俞平伯先生当时所说的：“诗只是谜，让你猜我手中的谜吧”。它们原来是有闲者消遣的玩意儿。

这不是含蓄。

诸如此类的朦胧晦涩，故弄玄虚，都不是含蓄。而是一种没落的文风，艺术中的糟粕，创作上的歧路。

那么，究竟什么是真正的诗的含蓄呢？

关于含蓄，我国古典诗歌在理论方面和实践方面，都给我们留下了丰富的范例和卓越的见解。

文心雕龙隐秀篇说：“文之英蕤，有秀有隐”。他所说的“秀”是指一篇之警策，也就是警句，——“秀以卓绝为巧”。他所说的“隐”，是指文求之重旨，也就是含蓄——“隐以复意为工”。刘勰认为这两者是优秀作家在艺术上必备的条件。

接着，刘勰又进一步阐明“隐”的意义，他用演变无穷的八卦和潜藏着珠玉的河流来比喻艺术上的含蓄，说它们表面上看起来单纯明白，平淡无奇，但其中却有着珍奇的内蕴和无穷的境界。因此，这样的作品能“使玩之者无穷，味之者不厌”。

让我们举王翰的《凉州词》来看看艺术的含蓄：

葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催，