

文艺学的开拓空间

张晶 杜寒风 主编

文艺学与美学书系

中国传媒大学出版社



文艺学的开拓空间

主 编 张 晶 杜寒风

中国传媒大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

文艺学的开拓空间 / 张晶、杜寒风主编. —北京:

中国传媒大学出版社, 2005. 11

(文艺学与美学书系)

ISBN 7-81085-586-7

I. 文... II. ①张... ②杜... III. ①文艺学—文集

②美学—文集 IV. I01-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 142512 号

文艺学的开拓空间

主 编 张 晶 杜寒风

责任编辑 李 颖

责任印制 曹 辉

封面设计 源大设计工作室

出 版 人 蔡 翔

出版发行 中国传媒大学 出版社 (原北京广播学院出版社)

北京市朝阳区定福庄南里 7 号 邮编 100024

电话: 86-10-65738557 65738538 传真: 65779405

<http://www.cucp.com.cn>

经 销 新华书店总店北京发行所

印 刷

开 本 850×1168mm

印 张 11.625

版 次 2006 年 1 月第 1 版 2006 年 1 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 7-81085-586-7/K·397 定 价: 28.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

丛 书 顾 问	刘继南	苏志武	
编委会主任	蒲震元	丁俊杰	
编 委	蒲震元	丁俊杰	苗 棣
	张 晶	杜寒风	蔡 翔
	闵惠泉	陈友军	杜文娟
主 编	张 晶	杜寒风	

弁 言

张 晶

当时间的车轮进入了 2005 年的大门，世界又发生了许多事情，而人类的文学和艺术在新的世纪所绽放的无数新蕾，它们都印记着这个时代的特点。当我们阅读着、欣赏着这些文学艺术的作品、置身于快节奏的变化之中，我们的理论观念是否也在发生着变化呢？

呈现在读者朋友面前的《文艺学的开拓空间》，为中国传媒大学文学院文艺学专业的全体教师及相关专业的部分教师的理论成果结集。作者中有年过六旬的著名学者，也有年富力强的中年学术带头人，而更多的是登上大学讲坛时间不长的年轻博士。这些成果不过是大家学术研究成果的“冰山一角”，但是可以见出，我们是在不断探索、不断思考的。这些话题，大多数都是开拓性的新的课题，也有一些是在以往研究基础之上的纵深开凿。

文艺学和美学，都应是一个开放的空间，是一个可以自由发展的天地。传统的文艺学理论和资源，对我们来说仍然是一笔非常宝贵的财富，尤其是中华民族的文艺美学思想和大量散见于各种文献中的资料，在我看来是建设新世纪文艺理论体系的深厚根基，它们有着颇为强盛的生命力。关键是研究主体的思想水平和理论眼光。中国古代的文学理论、艺术理论，是当前理论建设重要的资源，以马克思主义美学的立场、观点、方法以及当代的一些理论视角，对其进行整合和阐释，可以提出很多新的命题。中国文论的现代价值转换工作，仍然是具有现实意义的话题。对于毛泽东文艺思想、邓小平的文艺思想以及“三个代表”的文艺观的研究，我们需要继续从学术的角度、学理的层面来认真对待、研究。对西方的文艺理论和美学，对文艺学美学基本理论以及中国的文学家、文学作品的评论等等，都还有不少课题需要研究。

文艺学的“行当”，有“无限风光”等着我们去“探险”。它是发展着的，也可以说是“与时俱进”的，我们在感受这个时代的同时，也会被这个时代激发出贡献我们的思想成果的热情！

我们把它献给读者，它是我们思想的“敞亮”！

2005年元月于中国传媒大学

目 录

弁言	张 晶 (1)
意境的多种解说及其他	蒲震元 (1)
审美化境论	张 晶 (12)
重视中国文论的现代价值转化工作	蒲震元 (23)
广远与精微	
——中国古代诗学的一对辩证命题	张 晶 (31)
“神不灭”论与魏晋南北朝文艺美学	
中的重“神”思想	张 晶 (47)
关于六朝文论“言不尽意”的苦闷和解脱	李顺刚 (61)
从传播环节看中唐词美学风貌的形成	董希平 (83)
乐变与词变	
——以《渔父》等三支曲调为例谈词体	
演进轨迹	董希平 (97)
对王维绘画地位升迁的美学思考	王韶华 (109)
苏轼“诗画一律”的内涵	王韶华 (131)

明末清初小说作家“木铎醒世”的

小说观念论 朱 萍 (146)

金圣叹的小说评点与中国古代画论 白岚玲 (157)

毛泽东文艺思想体系论 赵晓光 (180)

周恩来的话剧艺术综合论 杜寒风 (206)

邓小平文艺理论与“三个代表”重要思想 杜寒风 (219)

按照“三个代表”要求建设有中国特色

社会主义文艺 赵晓光 (234)

歌德文艺本体观刍议 李贵森 (250)

维谢洛夫斯基的“情节诗学” 杜文娟 (261)

“总体性”与卢卡契的现实主义理论 杜 彩 (272)

现实主义的边界 杜 彩 (288)

略论文艺对日常生活的表达 李有兵 (302)

大众文化的快感理论：从美学到政治经济学 徐 敏 (314)

多元文化语境下的审美文化与大众文化 杜文娟 (330)

鲁迅精神与中国现代知识分子的道路 杜寒风 (341)

审美视角、悲剧意识与宗教情怀

——论曹文轩作品中的精神追求 张 宏 (350)

传统家庭伦理的现代危机

——读小说《中国式离婚》 李有兵 (359)

意境的多种解说及其他

蒲震元

艺术意境（习称或简称“意境”），是中国传统文学艺术理论和传统美学中的核心范畴。对意境理论的研讨，迄今众说纷纭，歧见迭出。20世纪80年代以来，笔者曾在《文艺研究》杂志陆续撰文参与过意境问题的讨论，后有《中国艺术意境论》一书出版（北京大学出版社）。时序推移，观点依旧，新见无多。顷接友人张节末转达萧驰的倡议，他希望组织一些学人分别撰文谈谈自己对意境问题的基本看法，并认为可集中陈述以往著作中的观点，不一定发表新见。遵嘱，仅就意境范畴的多种解说及其他问题重申浅见，有些地方稍作补充。不当之处，谨请批评。

一、意境三说

何谓意境？这是今天在不同的艺术实践领域中进行着特定意境创造的人们能够意会却又难以言传

的问题，也是当今中国艺术理论和美学研究领域中必须面对而又众说纷纭的理论难题之一。

如果细细区分，过去对意境的具体解说几乎不胜枚举。但笔者以为，其中有代表性的说法大概有三种：一为情景交融说，二为典型形象说，三为超以象外说。下面就逐一介绍其基本观点，并略陈愚见：

1. 情景交融说是传统意境说中居于主导地位的理论。此说认为：意境是诗人主观感情和客观事物相融合而形成的一种艺术境界。上海辞书出版社1979年版的《辞海》给“意境”下的定义：“文艺作品中所描绘的生活图景和表现的思想感情融合一致而形成的一种艺术境界”，即持此说。此说有久远的历史渊源。笔者曾经以为：“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。”^①在中国古典文艺论著中，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“情汔稣而弥鲜，物昭晰而互进”来说明艺术构思的进程。梁朝的刘勰用“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，简炼地说明了艺术创作的规律。除此以外，传统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，谢榛《四溟诗话》云：“景乃诗之媒，情乃诗之胚，合而成诗”；王国维《文学小言》云：“文学中有二原质焉：曰景，曰情。”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，本来并不是专

① 蒲震元：《中国艺术意境论》，北京大学出版社，1999年版，第5页。

指意境而言的。但随着“境界”或“意境”作为中国传统文艺理论和美学中的重要范畴逐渐引起人们的注意，“情景交融”被移用来解释意境的说法也就多起来了。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、王建之乐府诗，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。”布颜图的这一说法，可以说是我国古典文艺论著中明确运用情景交融观点对“境界”这一审美概念所作的较早的明确界说。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”（他有时亦称“意境”），并主要沿用情景交融说（当然，王国维对“境界”还有多种不同的释义，有时亦持超以象外说）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，为道其本也。”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，写景则在入耳目，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”。

情景交融说对现代艺术家、批评家或美学理论家有着巨大的影响。以至于当今谈及抒情诗、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。如著名国画家李可染在《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，但更重要的还是要表现人对自然的思想感情，见景生情，情与景要结合。”在批评界与理论界，大家熟知的还有朱光潜在其名著《诗论》中提出的：“情景相生而且相契合无间，情恰能称景，景也恰能传情，这便是诗的境界。”“诗的境界”是“情趣与意象的契合”，“情景的契合”；李泽厚在《“意境”杂谈》中则认为：“‘意境’是‘意’——‘情’‘理’与‘境’——‘形’‘神’的统一”。

但是，情景交融即意境，这一说法是否恰切，是值得深入研究的。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。即它既把审美客体（包括其固有的“形”与“神”）看作是意境产生的重要依据，又强调作家的“情”（当然包括所认识的“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丰富多彩、纷呈叠出的意境，就是很自然的事了。然而，要注意的是，“产生”便不等于“就是”。应当承认，情景交融是创造和生发意境的重要方式和手段，它的确可以产生意境，而且可以产生深远的意境，但在艺术创作中，情景交融也可以产生其他，如：可以产生作品的形象、情节、细节、人物、结构、语言乃至其他艺术符号等，而这些并不是意境。所以，不能把产生意境的某种重要方式和手段说成意境。何况，艺术意境有时也不一定产生于情景交融，

王国维在《人间词话》中说过：“境非独谓景物也。喜怒哀乐，亦人生之一境界。”此中便有突破情景交融说的主情意向。如果我们今天仍持情景交融即意境的说法，并以此给意境下定义，这起码是失诸笼统和很不严密的。因此，笔者认为：尽管传统艺术意境的生成确实与情景交融有密切关系，但我们也只能说，情景交融是意境的基础特征之一，但不能以它对意境作本质的说明。

2. 典型形象说是部分现代学人对意境所作的一种新解说。此说的特点是：把“意境”等同于“诗的形象”或“典型”。霍松林在《诗的形象及其他》一书中写道：“诗的形象，我国过去的批评家管它叫‘诗境’、‘诗的境界’或‘意境’。”朱光潜在《西方美学史》第三部分第十二章的一条注文中认为：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’”。李泽厚在其早期的美学论文《典型初探》中，则曾提出：“典型”具有“不同形态”，“‘意境’的创造，是抒情诗、画以至音乐、建筑、书法等类艺术的目标和理想，‘意境’成为这些艺术种类所特有的典型形态。”把意境解释成“诗的形象”、“典型形象”或“典型”在某些艺术中的特定“形态”，这是从艺术意境应当具有典型性上谈问题的。它比情景交融说似乎进了一步。因为此说强调了艺术作品中的意境应当既具有直接性，同时又具有间接性，它就接触到了意境中的虚实二境问题。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，但一般情况下它还没有把意境解释成形象（个别引申者的误解除外）。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”（郭沫若诗中用语）拉向了人间。正像水在一定条件下可以幻化为彩虹，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母体艺术典型或形象是无法等同的。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——艺术典型或某种艺术形象身上，并把它们等同起来，这就模糊了意境审美范畴的实质。

3. 超以象外说是当前值得重视和进一步作出研究的意境界说。“超以象外”语出司空图《诗品》首章“雄浑”。司空图在谈风格雄浑这一类诗歌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。”笔者曾参照有关资料，试将这段话翻译为：“诗中雄浑的意境超越事物的迹象以外，得之于天、地、人周流运转构成的宇宙环的核心——‘道’即宇宙的本体生命及其运行规律之中，把握它不能有丝毫的勉强，它的呈现无尽无穷。”^①司空图这四句话，表面上看是对雄浑类诗歌意境生成规律所作的理论描述，实为对多种不同的艺术意境生成的本质特征所作的总括说明。它表明：中国传统艺术意境理论要求艺术家在他们的高层次作品中努力通过各自熟悉的“象”（艺术作品中的画面、形象或符号）的创造，生动地体现出对天人合一的大宇宙生命本体“道”及其运行规律的深层体悟，使作品产生出近而不浮、远而不尽的艺术虚境，乃至具有博大深沉的宇宙感和历史人生感，达成“超以象外，得其环中”、“虚实相生，无画处皆成妙境”的艺术效果。笔者正是借用司空图《诗品》中的“超以象外”一语来概括这一类说法的基本特征的。“超以象外”，即超越特定艺术形象以外的意思。此说实际上可以包括有的学人提出来的情怀气氛说、想象联想说两种主张在内。情怀气氛说把意境理解为非形象性、非图画性的“情怀”、“气氛”、“气象”、“情绪”、“情感”、“情思”、“襟怀”、“诗意”、“诗化”、“生命感发力”等。胡适、叶嘉莹、邹问轩、

^① 蒲震元：《中国艺术意境论》，第92页。

韩玉涛均有这方面的论述。此一种主张比较泛化，没有对意境范畴作出更进一步的具体界定或解说（此处暂略）。想象联想说的主张则不同。其特点是理论视角有了新变化，即比较重视意境的生成过程的研究，重视意境审美内涵与意境创造特别是意境欣赏过程的有机联系。所以笔者把它视为意境说中值得重视的具有代表性的主张。此说的基本观点是：意境范畴的本质特征既不是“情景交融”，也不是“典型形象”，而是一种“化实景而为虚境，创形象以为象征”（宗白华语）的过程。意境是由艺术创造中虚实二境的辩证相生回环反复的表象运动过程所生成的。因而，意境应当是指作品中虚实二境的相生互化与有机结合，也可以理解为作品中特定的艺术形象（或艺术符号）和它表现的艺术情趣、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。这种超以象外的意境解说，其渊源为 20 世纪 40 年代以来宗白华的意境理论。众所周知，宗白华在《论中国艺术意境之诞生》一文中，虽然也吸取了情景交融说的精华，但他特别重视研究意境的“层深”问题。他在该文中指出：“艺术的意境，因人因地因情因景的不同，现出种种色相，如摩尼珠，幻出多样的美。”同时，又明确提出“化实景而为虚境，创形象以为象征”是艺术意境创造的重要美学法则。宗白华在 20 世纪 70 年代写的重要美学论文《中国美学史中重要问题的探索》一文中进一步指出：“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。”他举出了《考工记·梓人为笋黻》等大量例证，生动地考察了艺术创造中虚实相生的问题。宗白华这方面的论述，对当代艺术意境理论的研究产生了重要影响。

“超以象外”说也有久远的历史渊源。老子的“涤除玄鉴”的理论，《易传》“立象以尽意”的理论，玄学和佛学中“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的理论……都对此说的形成有重要影响。还有，在中国传统艺术论著中的大量相关论述，比如：谢赫在《古画品录》中提出的“若拘以物体，则未见精粹；若取之象外，方见膏腴，可谓微妙也”的论述，刘勰《文心雕龙·神思》篇中“思表纤旨，文外曲致，言所不迫，笔固知止”的论述，《隐秀》篇中“隐也者，文外之重旨也”的论述，皎然《诗式》中“采奇于象外”的论述，刘禹锡《董氏武陵集纪》中“境生于象外”的论述，司空图《诗品》中“超以象外，得其环中”的论述，苏轼《王维吴道子画》诗中“摩诘得之于象外，有如仙翻谢樊笼”的论述，清董柴《养素居画学钩深》中“画固可以象形，然不可求之于形象之中，而当求之于形象之外”的论述等等，都是超以象外说的理论内涵。限于篇幅，这里就不再多谈了。

二、意境的本质特征及其他

笔者认为，吸取超以象外说的精华并结合其他两说的合理因素，或可较为确切地弄清我国传统艺术意境范畴的含义。

应当说，意境的生成与情景交融和典型形象关系都很密切。情景交融是传统艺术意境生成的重要方式和手段，典型形象则是产生意境的重要母体。因此，情景交融说和典型形象说人们对理解意境的生成有着十分重要的意义。但是意境的确具有鲜

① 袁宏：《后汉记》卷十。

② 释僧卫：《十住经合注序》，《全晋文》卷一六五。

③ 僧肇：《般若无知论》，《全晋文》卷一六四。

④ 王弼：《周易略例·明象》。

明的“超以象外”或曰“境生于象外”的审美特征，不顾及这一特点就不是完整的中国艺术意境论。愚意以为：意境在作品中，往往表现为一种东方超象审美结构（西方接受美学家提出的“召唤结构”与之相类）。人们通过艺术创造和艺术欣赏活动应该不难理解，在艺术作品中，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。只有在创作者和欣赏者头脑中，意境才全部浮动起来，明现出来，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，它常常由于形象与象外之象、象外之意的相互生发与传递而联类不穷。意境存在于画面（形象）、符号及其生动性与连续性之中，它是特定形象及其在人们头脑中表现的全部生动性与连续性的总和。通俗地说，意境就是特定的艺术形象和它表现的艺术情趣、艺术气氛以及它们可能触发的丰富的艺术联想或幻想的总和。

还应当指出，意境从理论上说，不是不可以捉摸和分析的（不应该永远被说成只可意会、不可言传）。从构成上看，意境可分为实境和虚境两部分。实境指作品中既真且美、虽少而精、导向力强的形象、画面或其他有意味的形式，虚境则指形象或符号所触发的丰富的艺术情趣、艺术气氛及丰富的艺术联想与幻想。意境的特征正在于：它既是直接的，又是间接的；既是确定的，又是不确定的；既是形象的，又是想象的（无论创作、欣赏均如此）。因而，它既有特定形象或符号的直接性、确定性、可感性（落笔便定），又具有想象的流动性、开阔性、深刻性（“触则无穷”）。它的实的部分在艺术作品中往往表现为具体的形象，是一种既真且美、虽少而精、导向力强的画面（可供人“象外追维”的画面），具有能感触和捉摸的品格，它是作品中实的客观存在，即意境中的稳定部分；但它又蕴含着概括性极强的艺术虚境（即画图中“掩映不尽”与令人游目骋怀的象外追维部分），也就是被古典文艺理论家称之为“言所不追，笔