



恒 莊

文学与意境

江苏工业学院图书馆
藏书章

成都电讯工程学院出版社

苏

恒 著

文学与意境

*

苏 恒著

成都电讯工程学院出版社出版

成都东城印刷厂印刷

四川省新华书店经销

*

开本 850×1168 1/32 印张 7.312 字数 180千字
版次 1988年11月第一版 印次 1988年11月第一次印刷
印数 1—1500册

中国标准书号 ISBN 7—81016—122—9/I·4

(10452·4)

定价：3.00元

序

有机会给苏恒先生的著作写序，我觉得是一件非常愉快的事。

我第一次见到苏恒先生，是在1984年。第一次读到这批文章，也是在1984年。那时我被点名批判，奔走道路，无处安身。初到成都，苏先生不避嫌疑，设丰盛的家宴，招待我这个老流浪汉。“清夜沉沉动春酌，灯前细雨檐花落。”在这个遥远而又陌生的地方，我真正感受到了人情的温暖。

那天晚上，我留宿在苏先生的书房里。书房位于狮子山的东坡。清早起来，从阳台上望出去，一片辽阔的山野在沉沉雨雾中展开，“满天涯烟草断人肠。”我独自倚栏，不胜怅望。

在一次紧张疲劳的旅行之后，脑子里还残留着隆隆不绝的车声；拥挤的人群；饭店里的肮脏和混乱；售票员或者服务员阴沉或者粗暴的面孔……在黑暗的背景上这些被意识的微光所照明的客体互相撞击而又纠缠，就好象它们不再组成世界而在一团混乱中挤压推移发出繁杂的扎扎声，就好象它们比眼前的苍茫与宁静于我更加实在、更加切近，以致后者

倒好象是在梦中倒。

确实，以紧张为恒常状态的我，一到苏先生家就有一种异样的感觉，一种宽松、徐缓、宁静和平的感觉，有一种可以卸下盔甲休息一下的感觉。特别是读苏先生的书稿，这种感觉的转换更是一种奇异的体验。那一句一句清新的文字带着明澈的智慧，象一片又一片柔软的雪花落在心头，轻轻地、凉凉地，舒服极了。书稿中有一篇文章，题目叫《面对人生的微笑》，我觉得这个题目，对于苏先生的文风和人生态度都是恰如其分的象征。

苏先生是文艺理论家。但是他的理论同时也是文艺。由于他主要是通过内在的体验而不是应用外在的教条来分析作品，所以能跨过逻辑公式的平面，突破庸俗社会学的重重束缚，在当时思想僵化、方法单一、观念陈腐、语词概念极端贫乏的学术背景和文化氛围中，时不时深刻地触及许多文艺问题和美学问题的根本。例如强调个性与真实性之间的联系，强调艺术规律的复杂性和多层次性，把作品作为有机整体来对待；强调艺术的本质同它的社会功能不可分；以及批评家也必须深入生活等等，即使在事隔二三十年、情况发生了很大变化的今天，也仍然具有现实的开拓性和尖锐性。我想，这大概是宁静和平的苏先生当初没有想到的一种社会效果吧？

如果说他早年没有想到这个，如果说他当时的文章总的来说或多或少都打上了当时的时代烙印，那么也应该看到，随着时间的推移，苏先生的立足于审美经验的批评观是愈来愈自觉了。正因为如此，这种批评观现在已发展为他主编的一部资料丰富翔实、涉及面广而又主旨集中的书，一部立论周密严谨、出版以来深受读者欢迎的专著《文学原理新论》。我并不完全同意这本书中所说的一切。但我高兴地看

到，苏先生三十多年的文学道路，如此真切地象征出无数正直的中国知识分子如何十分困难地抛弃着从前十分困难地学来的东西，在黑暗中不断探索真理、不断前进的艰苦历程。

苏先生是严肃的学者，深沉宁静，极有教养。而我只不过是一个圆沉粗暴的流浪汉。之所以“相识虽新有故情”，也因为心灵是相通的。“今昔复何昔，共此灯烛光！”仅仅由于苏先生的深情厚谊，我忽然对成都，这个我从来没有到过的城市有了一种乡情。加之这一带风景很美，时间又值初春，“我来亦有家园感，一岭梨花似雪飞。”所以当苏先生以四川师范大学中文系系主任的身份邀请我到这里来同他一起工作时，尽管当时还有其它几个城市的十几所大学愿意收容我，我还是终于决定在成都狮子山落户了。

流光如水，不觉又是三年。三年多以来，苏先生一家对我的关心照顾，确实是无微不至的，我真有“海内存知己，天涯若比邻”的感受。今天有机会为苏先生的著作写序，我感到万分的高兴。我祝愿此书获得广大读者更加热烈的欢迎。我希望读者们从此书所了解到的，不仅是苏先生的思想，也有苏先生的心灵。那安详、尊严、和平的心灵，那冰清玉洁而又一往情深的心灵。

高尔泰

四一 ~~日~~ 微雨初晴

目 录

序

高尔泰

意境漫谈	1
含蓄与意境	16
意境论纲	32
少年儿童文学作家向鲁迅学习什么	58
新诗发展源流说质疑	67
论艺术的个性与真实性	79
我心中的凌云和大佛	94
大家都来研究艺术规律	
——学习周总理《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》	102
文学真实性的两个初级层次	112
艺术的整体性	
——看川戏琐谈之一	118
给《诗刊》编辑部的一封信	122
《试谈儿歌》读后	126
诗与生活	133

文艺批评家也必须深入生活	138
文艺批评五题	149
对周纲创作的片面观	159
应当是两种典型	168
面对人生的微笑	
——漫谈木斧诗集《醉心的微笑》	177
评马识途笔下的少年形象	185
我偏爱绿色	
——简评《绿原》第1—15期	193
文学作品短评三篇	196
关于文学原理新论	203
三点建议	212
关于文艺本质的思考	215
后记	222

意境漫谈

意境，是我国古典美学的一个重要范畴，是诗话、词话和画论中一个常见的艺术美学论题。近年来，由于文艺理论和创作发展的需要，它重新引起了我们的兴趣。全国各种报刊发表了大量讨论文章，对之进行讨论，不仅诗歌、绘画领域探讨它，戏剧、音乐、小说、散文、舞蹈、书法和电影部门也对它进行了广泛的研究。这既有深刻的历史原因，也有我们民族艺术审美理想和审美心理问题。在十七年，特别是十年浩劫的“左”的文艺思潮和政策影响下，文艺曾一度被视为简单的政治工具，公式化、概念化的作品泛滥，广大人民群众正当的审美要求得不到尊重和满足。粉碎“四人帮”后，人们的审美要求大大提高，于是研究艺术的特殊规律以求艺术达到真、善、美的统一，以求艺术具有情韵美，写意抒情，含蓄深邃，使人寻味不尽的课题便提上了日程。因此，大家带着理论的新鲜感来研究意境美，艺术创作中探索意境美的创造更是十分自然的事了。但是，意境的内涵有多深，外延有多大，基本特征是什么，以及如何创造意境，我们的认识也许还处于幼稚阶段。更深的认识，还有待于进一步的探索。

意境究竟是什么？这是一个聚讼纷纭的问题。它的概念还在发展着，丰富着。近几年来，大量的评论文章，对这一概念的使

用极不一致：或看作思想境界，或看作思想艺术达到的程度，或看作艺术特征，或看作诗中意象，或看作整体形象，或看作人物塑造的表现手段，或看作作家的整体构思，或看作立体的审美空间景象，或看作情景交融，或看作贯注形象的情思意脉……。纷纷总总，兼容并包，它俨然成了一个无所不备的综合性概念。究竟是它的内涵的确丰富，外延的确广泛，还是评论家理解有错，尚须研究。但有一点可以肯定，意境确乎关系到我们民族艺术的特征，它既涉及到艺术作品的内容，也涉及到艺术作品的形式，是一个浑整的艺术天地。

（在意境之中，存在着一种内在美，整体美，以及美的丰富性和深刻性。）一首诗有一种艺术境界，不同的诗有不同的艺术境界。篇幅较长，内容丰富，时空变化大，思想情绪曲折的诗篇，象《离骚》，象《长恨歌》、《琵琶行》，还不止一重境界，往往出现多重境界的并列、联属、转化和推移。合起来，它们又形成一个完整的画面和意境，体现诗人确定的、一以贯之的情思理想。抒情短诗，就更是如此了。

我们看传为李白所作的《菩萨蛮》：“平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧。暝色入高楼，有人楼上愁。玉阶空伫立，宿鸟归飞急。何处是归程？长亭更短亭。”通篇都是写景，但我们一看就知道这是漂泊天涯游子的作品：他看到宿鸟的归飞，梦想着家园的温暖；他知道梦想难以实现，所以郁积着满腹的愁绪。这愁绪，就是所谓意。意是主观的东西。由于这意的感染，客观的境也带上了主观的色彩。所谓“烟如织”，实际上是“愁如织”。我们试联想一下萨都刺的“思往事，愁如织，怀故国，空陈迹”，对这种情景交融的境界，不是就能有所领悟吗？平林、寒山、暝色、归鸟，这些个别的事物由于统一的意——心境的贯注而联成一气，于是就形成了一种独特的境界，这也就是我所说的意境。

意境的审美价值，在于它是作家用自己的全部智慧、热情、理想、情趣创造出来的完整的艺术世界。这个艺术世界充满着生命的活力，它的各个细节都由于贯注着一股统一的生气而形成一个整体，它诉诸读者的情感，所以对读者有强大的感染力。

歌德说：“艺术要通过一种完整体向世界说话。但这种完整体不是它在自然中所能找到的，而是他自己的心智的果实”^①。作家的“心智”无疑来源于社会生活，但反回去又用已经形成的“心智”去把生活熔铸成艺术形象，透过形象表现自己的胸襟抱负，追求一种崇高的艺术旨趣。可以毫不夸张地说，从艺术创作的基点来看，没有作家的崇高心境，也就没有“优美的、生气灌注的整体。”^②

丹纳认为，米开朗琪罗的形象是在他自己心中，在他自己的性格中找到的^③。米开朗琪罗为梅迪奇墓上塑造的四个云石雕像，就倾注了他伟大的心灵和悲痛的情绪。《暮》是一尊心情悲痛的巨人式的处女像，她暂时甜蜜地进入梦乡，忘却了尘世的痛苦。在这尊雕像里，渗透了雕塑家多种复杂的情绪——愤懑，同情，挣扎，不甘忍受羞辱。我们看到的不仅是一尊酣睡着的石雕裸体处女像，而是一颗跳荡着的心，是那生命的内在激情的奔涌。罗丹，这位以塑造视觉形象为职业的艺术家的，同样重视艺术的内在美，他一再强调艺术家的感情及其在作品中的表现。在他看来，人体是心灵的镜子，艺术家的才能是能以锐利的眼光“发现在外形下透露出的内在真理；而这个真理就是美本身。”^④“我们在人体中崇仰的不是如此美丽的外表形，而是那好像使人体透明发亮的内在的光芒。”^⑤他一再强调没有生命，没有感情，便没有艺术。

我国的意境说，从“诗言志”开始，便强调从感性世界向理性世界和感情世界的掘进。西周至两汉的（意象说，物感说，比兴说，言不尽意说，虽各有不同的内涵，但都在探索艺术的感情因

素，在追踪视觉形象的内在意味及其表现方式。魏晋时期，又把指一定疆土范围的“境界”^⑥一词引入文学，表现了政治、哲学、宗教和艺术思想的交互渗透的复杂关系。

境界原有的空间概念和时间概念，本与人的情感无直接关系，但在佛学中，客观存在的外境便变成了虚幻的心境，借指佛性修养达到的程度。尽管它是飘渺难凭的无何有之乡，是佛学唯心主义，但却使“境界”与人的主观情思发生了联系，赋予了新意。所谓“片石孤云窥色相，清池皓月照禅心。”（杜甫）所谓“静是静空空即色，照应照物物非心。请看水底一轮月，映在碧潭千丈深。”（辛弃疾）诗境禅意，已浑沌难分了。

任何词和概念，既是特定的，有质的规定性，又是要被发展的。不仅不同时代的人要发展它，即使是同一时代的人也要有意无意掺杂进自己对事物的特殊理解，哪怕他的某些理解并不妥当。有人不同意魏晋佛学对意境说有影响，但并未提出有说服力的证据。理论家的好心，也许是怕意境说沾上了唯心主义，但曹魏时期的唯心主义哲学家王弼的“言不尽意”说，就对意境说有很大影响。他认为：“夫象者，出意者也；言者，名象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。”又说：“意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象忘言；象者所以存意，得意忘象。”^⑦他认为象是达意的工具，得了意便可以忘象，应该说都有一定的合理因素。但他认为“象生于意”，是根据“圣人”的意愿制造的，就将头脚倒置作了唯心主义的解释。尽管如此，他的这一理论，被后来的文学家加以改革赋予言不要尽意的新义，对艺术意境的创造和意境说的发展，都起了积极的影响，增加了新的含义。

从文艺自身的发展关系看，魏晋以后的山水诗的兴起，和理论上对情与景的讨论，更直接推动意境说向成熟阶段发展。山水诗是玄言诗和游仙诗的一个发展，它们起初是一种哲学思想，即

老庄思想。老庄追求自然、崇尚自然的哲学理论，为魏晋人在兵荒马乱中逃避现实的需要找到了理论根据，所以魏晋士大夫“登山临水，竟日忘归”（《晋书》）。他们对山水之美的追求，进一步又导致山水诗的兴起，所以“庄老告退，而山水方滋”（刘勰：《文心雕龙·明诗》）。诗人画家赞美山水，主要还是作家从大自然界发觉了自身的潜在力量，进而把自己的胸襟情怀加以物化。显然，山水诗画的意境的形成，离不了人的主观情意。

正因为如此，所以一个时代的社会心理面貌，莫不在这个时代的山水景物中构成诗的意境。例如建安诗的慷慨，六朝诗的绮丽，唐诗的华严，宋诗的清新，都同整个社会心理面貌有关。拿唐诗来说，初唐诗的意境是开阔的，盛唐诗的意境是奔放的，中、晚唐诗的意境是沉郁的，都莫不反映出时代的变迁在社会心理面貌上留下的投影。我们试比较一下陈子昂的登高诗和杜甫的登高诗，这种区别是很明显的。前者是，“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下”；后者是“高标跨苍穹，烈风无时休。自非旷士怀，登兹翻百忧。”前者表现出开创时代那种旁若无人的阔大的胸襟与气慨；后者则表现出“万方多难此登临”的心情。

透过词义上的演变事实，追寻其内在规律，我们可以比较清晰地看到人的审美意识在意境形成中的巨大作用。人的审美意识开始于具体物象与人的主观精神长期的复杂的对应交感；物是第一性的客观实体，物我对应交感的结果，物转化为意识、观念和情绪；人要传达自己对物（自然和人生）的认识、理解和体验，诚然可以用逻辑方式来表达，但要加强表现力和美感作用，还必须设法使抽象转化为具体，借“第二性自然”物象来生动体现。由于物象是服从于表现情意的审美理想，作家在创作过程的审美活动中，主观情意就显得十分突出和重要，力求在物象之外追求

一种与物象相联结而并不等同于物象的情趣和意兴。

特别是抒情文学中的诗词，以表意言情为主要任务，更强调诗人的主观情感和意绪。中国的绘画，虽也很重视造型，遵循绘画的一般规律，但它更重视写意，强调画家意匠经营和自我人格的表现。文征明说：“人品不高，用墨无法”；石涛说：“画者，从于心者也”；石鲁说：“把事物的意义和真挚的感情看得比实际生活高而又高。重气节、重品德、重情义、重真理，轻利欲、轻名财、轻物欲，这正是艺术家成为艺术家的修养条件，因为艺术是不计任何代价的创造。”^⑩很显然，他把画品和人品、画的意境和画家的心境辩证地统一了起来。画境诗境，实际上是画家诗人的心境的迹化。当然，心境的物化过程不能不受具体物象、情景的影响制约，但毕竟情意是统帅，所谓“意犹帅也”，要由画家诗人长期地从生活感受体验中所积淀下来的多种观念情感的焦点来统帅笔墨。

陆机的“缘情”说，刘勰的“意象”说，钟嵘的“滋味”说，继承和发扬了前人的审美经验，为意境奠定了基础。至唐，王昌龄《诗格》提出“诗有三境”，即物境、情境、意境。他虽标三境，了然有别，但名异而实同，不管对哪一“境”的解释，都提到诗人的主观因素，如心，如思，如情，如意。他解释“物境”时说：“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。”既重具象性的形象，又重抽象性的情韵，最后得到的“形似”之境，实际上是形象和情韵的结合，是情景相生、形神兼备的立体空间景象。因为诗人在创作山水诗的构思过程中，不仅要“处身于境，视境于心”，还要进一步“用思”。物我相互交感，山水景物在诗人心中才越来越明彻，最后才达到“了然境象”的艺术境地。

从魏晋六朝的境界说发展到唐代的意境说，突出了诗画的境

中之意，即在境与意的关系中，把意视为主导因素。唐以后，历代的文评诗话，都不断地在研究、探讨意与境的辩证关系。在论境时，必谈意，谈情，谈人品，谈胸襟抱负，强调比兴寄托，强调“弦外之音”、“味外之旨”、“言外之意”。初唐诗人陈子昂提倡“兴寄”，盛唐李白也重“兴寄”。所谓“兴寄”是比兴寄托的省称，要求诗歌起讽喻美刺作用，重视文学的内在美。殷璠又标举“兴象”，也无非力主写物传神，并抒发诗人的主观情意，最终形成意兴与物象浑整一体的意境。他评常建诗的特点是“其旨远，其兴僻，佳句辄来，唯论意表。”^⑩“旨远”、“兴僻”、“唯论意表”，就不只说诗要抒情寓意，还包含了“意”的丰富性，即意外有意，赞美幽远的意境。在理论上尽管他还不是自觉的，但他朦胧地意识到诗渺境界的一个特征，并加以首肯，却是十分可贵的。

中唐皎然，是意境说的推进者。他在《诗式》中提出“取境”问题。对诗情与诗境的关系，他明确指出“诗情缘境发。”^⑪为什么“诗情缘境发”？这是因为境中即包藏有诗人的感情。在“辨体有一十九字”条里，他解释“情”时说：“缘境不尽曰情”^⑫。意谓这一风格、境界，不仅有情，还特别丰富，可以让入体味不尽。他并非不重形象，故同时提出“境象”问题。但他说“静，非如松风不动，林狖未鸣，乃谓意中之静。”^⑬即是说，境中形象，已经过诗人心灵的浇铸浸润，远不是纯客观的物境了。换言之，意境即意中之境。他对意境说的重大发展，还在于提出对意境的开拓和延伸，说“两重意已上，皆文外之旨。……但见情性，不睹文字”^⑭。和他同时代的刘禹锡提出的“境生于象外”^⑮，与他的见解相类似。“境生于象外”的“象”，是实境，即诗中第一境界；“境”是虚境，是由读者从实境出发，通过想象、联想而产生的第二境界，包括着诗人的感知、理解、想象、情感、意志、愿望与憧憬等等在内，这一切的综合统一，

诉诸人的直觉，便是意境。这样的意境，便有艺术所必需的广度和深度。

唐末司空图进一步发展了皎然的诗境说，提出“象外之象，景外之景”^⑧，“韵外之致”，“味外之旨”^⑨。他企图在“咸酸之外”追求一种醇美，在语言文字之外追求一种情韵，也即强调意境的创造，反对物象的堆垛。逮至南宋，严羽主“兴趣”，他描写诗境形象的特点是“羚羊挂角，无迹可求。……如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷”。^⑩形象是想象性的，妙在似与不似之间，不追求形象描写上的穷形毕态。它的好处，是留有广阔的想象天地，使读者从不十分确定的有限画面中体味无穷之意。

要追踪意境说发展的全部足迹，非笔者所能。但以上简略的历史回顾，多少可看出意境新概念的出现，首先是古人给空间境界赋予了新的人的情意，并把它移入诗画；其次是挖掘出境中藏情的奥秘，追求意中之境；再次是窥探境外之境，味外之味，注意到意境的多层次结构。意境重意，重深邃内美的美学特征，是极为清晰的。尔后明清之际，意境说虽有丰富发展，但研究的中心问题，仍是意与境的辩证统一。如明朱存爵《存余堂诗话》说：“作诗之妙，全在意境融彻，出音声之外，乃得真味”。他把意与境的融彻，看作诗境创造的审美理想。于是，意境成了双层结构的复合词语，更准确地概括出诗境画境的内涵和特性。宋人苏轼早就提出“境与意会”^⑪，但不如他诗中有画、画中有诗之说影响深刻。清人叶燮，境与意并提，谓“舒写胸襟，发挥景物，境皆独得，意自天成，能令人永言三叹，寻味不穷”^⑫。近人林纾（琴南）更明确点出意的主导作用，说“文章唯能立意，方能创境。境者，意中之境也。”^⑬清末民初的王国维，他对意境说的发展是多方面的，有不少专文作了论述，这里只说他用语的变化及其倾向。他先是大量用意境，后是大量使用境界，最后

是只提“意境”，不再用“境界”^②。这表明，他认为“意境”一词更能揭示诗词的艺术特征。王国维在意境说上的创造性贡献，乃是他提出区别“有我之境”与“无我之境”。同时指出无我之中亦有我，所谓“一切景语皆情语也”。一切景语皆情语，故景中有情，情中有景，情景交融，意境乃生。所以，在诗境的创造上，提倡以创意为主，创辞应服从于创意。他赞颂“寄兴深微”之篇，说“词乃抒情之作，故尤重内美。”^②他也肯定艺术形象性的重要，但十分重意这一点，却是很明显的。

在意境说发展的历史长河中游历，我们不能不赞叹我们祖先深沉的思绪和优美的心灵。我们今天用马克思列宁主义作指导，重新研究意境，已如前述，那是因为意境关系到艺术的本质特征，直接影响到我国社会主义文艺的发展繁荣和人民群众的审美要求。

众所周知，艺术要提高人们对宇宙人生的认识，要培养群众高尚的道德情操，要推动读者改变自己的生活环境，不能靠硬性的理论灌输，也不能靠空洞的政治说教，而要借助于艺术形象的感染和诱导，或读者与作者之间心灵的直接沟通和交流，使读者在赏心悦目的艺术欣赏活动中，获得最充分、最自然的美感享受，从而使读者的心灵得到澡雪和提高。我们读一首优美的诗篇，看一出成功的戏剧演出，欣赏一幅杰出的绘画，常从一人、一事、一景、一物开始，逐步进入艺术作品的境界。当此之时，或纵情山水，或驰骋疆场，或拍案而起，或低头沉思，或开怀大笑，或伤心落泪……总之，在游目骋怀、流连忘返的艺术欣赏中，往往达到物我同一、苦乐与共的境地。即使属于理智型的读者，也往往不能自己，被卷入特定的艺术氛围里，瞬间审美主体的内心情感与意象融为一体。看动画片《大闹天宫》，即使我们不相信那样的事真会发生，但我们很难做到不动感情地进行观赏，仿佛随孙悟空到了天庭，出入神仙世界，被卷入善与恶的激