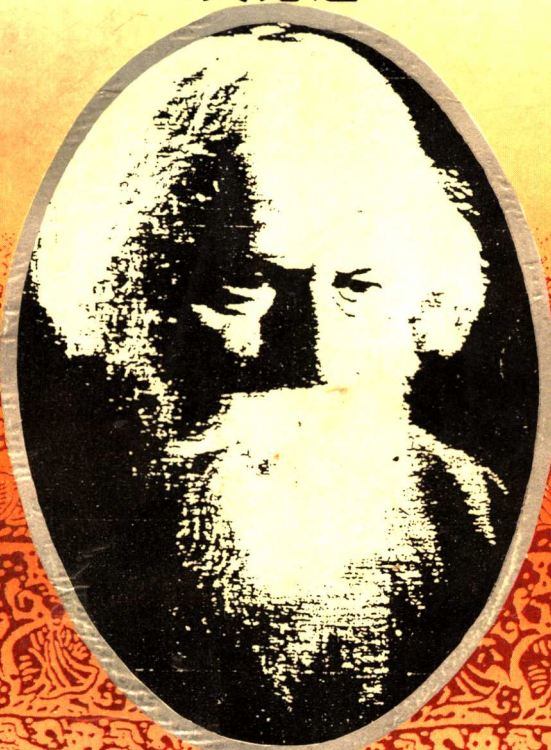


大 师 文 集

泰戈尔卷

诗人的追述

(文论选)



RABINDRANATH TAGORE

倪培耕等译
漓江出版社

LT0000013725P



文 师 泰戈尔卷

1351.07

1

主编 倪培耕

诗人的追述

倪培耕等译

漓江出版社



(桂)新登字 03 号

大师文集·泰戈尔卷

诗人的追述

[印度]泰戈尔 著

倪培耕 等译

*

漓江出版社出版

(广西桂林市南环路 159—1 号)

邮政编码: 541002

广西新华书店发行

广西柳州市印刷厂印刷

*

开本 850×1168 1/32 印张 13.875 插页 字数 348,000

1995 年 10 月第 1 版 1995 年 10 月第 1 次印刷

印 数: 平 1—8000 册
精 1—3000

ISBN 7—5407—1829—3/I·1153

定价: 平: 14.50 元 精: 19.50 元

如有印装质量问题 请与工厂调换

• 大师文集 •

出 版 说 明

本文集为多卷本文学作品汇编,遴选对人类文学产生过重要影响的各国文豪、尤其是现当代文学大师的佳作名篇和研究专著,以方便读者通览诸多文学巨匠的辉煌成就,全面、深入、准确地了解伟大作家的博大思想和精湛技艺。

文集名下分卷,每位作家各占一卷,以作家名命名。卷下分册,按作品形式和内容分别予以归类,如长篇小说、短篇小说、诗歌、随笔、文论、书信、传记和谈话录等等,尽量辑收作家最具代表性的作品。各分册取作品名为书名,附有简明扼要的内容说明。

漓江出版社

前 言

——泰戈尔美学思想概观

倪培耕

泰戈尔于1892年发表了自己最早的美学论著《五个元素的日记》。那时他正处在创作的探索阶段，因而被评论家津津乐道的这部论著谈不上是创作经验的艺术总结，它只不过论述了感性与理性关系的新转折，强调情感，强调作家是自然之子等一些浪漫主义观点。从1900年至1910年，泰戈尔创作进入黄金时期，无论诗歌或小说，都成绩斐然。与此同时，为了推动印度现代文学运动，泰戈尔发表了一系列有关艺术哲学的探讨性文章和演讲，不久，汇编成册，其中较为重要的有《五光十色》(1903)、《古代文学》(1904)、《现代文学》(1905)、《文学》(1907)等论著。这里，泰戈尔运用印度古代和欧洲文艺理论，探讨了美的本质、真善美的关系、艺术与现实、想象与创作、形式与内容等重要美学理论问题。1910年至1940年是泰戈尔思想净化和艺术创作成熟时期，由于优异的创作硕果，他不仅立足于印度文坛，而且闻名于世界文坛。但是，20世纪20~30年代，一般追求奇特、荒诞的现代主义思潮冲击印度文坛，一些人脱离生活，追求新奇，否定民族的进步传统，

否定泰戈尔的创作；与此同时，复古倾向也死灰复燃，从另一角落否定泰戈尔的创作。面临两条战线的挑战，泰戈尔奋笔疾书，写下许多著名的论战性文章，后来汇编成《文学的道路》(1936)以及稍后的《文学形式》，从内容到形式两个方面，捍卫了民族的进步文学传统，提出文学创作就是情味创作，反对脱离生活的倾向，强调形式与内容的统一，个别与普遍的统一，反对文学只表现“自我”，反对破坏艺术规律的创作。由此可见，泰戈尔的艺术哲学不仅是个人创作经验的总结，更重要的是适应时代的需要，对艺术规律的认真探讨，具有强烈的现实感。

泰戈尔的美学思想是丰富的，几乎涉及艺术哲学的所有问题，限于篇幅，我们仅就几点加以阐述。

美是在有限之中达到无限境界的喜悦

泰戈尔在《我的回忆》里说：诗剧“《大自然的报复》”可以看成是我未来全部创作的入门，或者说得更确切些，它是我一切著作所涉及的主题——在有限之中达到无限境界的喜悦(重点是引者所加)。许多评论家忽略了这段包含丰富美学思想的话。我们认为，加重点的引话就是泰戈尔所提出的美的公式。这个美的公式揭示了美学上的三个基本问题。

首先，它涉及了美的本质问题。

不言而喻，泰戈尔这个美的公式与黑格尔“美就是理念的感性显现”^①，有着异曲同工之处。但请注意，泰戈尔强调在有限中达到无限，重点在有限、有形实在和人，而不是无限、无形实在和神。泰

① 引自黑格尔《美学》第一卷，朱光潜译。

戈尔主张有限中见无限,也就是歌德的“特殊中见一般”,而不是黑格尔或席勒的“一般中见特殊”。因此,泰戈尔重视“美的真实本质”,强调“把整个真实逐渐变成我们快感的源泉”,主张真与美的统一,“从我们脚底尘埃到太空的星星都是真的,都是美的”。随之,泰戈尔肯定了实践美、劳动美、自然美。他认为,人们经历各种各样的斗争和哀乐,就能认识“布满真实四周的美和欢乐”。他强调,美存在于“无数被鄙视的事物”里,美是不能和“普遍事物分割开来”的。他赞美劳动给以劳动者“以真实的美”^①;他还说:“几乎从幼年时代起,我就深深地有感于大自然”;指出“在满足我们需要的地方就能见到美”。正因为他承认美的实践本质、劳动本质、客观本质,他就肯定了艺术与现实的关系、创作与生活的关系。他指出,“与人类生活的联系,就是文学的主要特征”,“世界的吐气在我们心灵的芦笛上吹奏着什么样的调子,文学就努力反映那个曲调”。显然,艺术的现实本质源于对美的真实本质的肯定。艺术的现实本质又要求作家深入生活,把生活视为自己的创作源泉。他把作家比喻为“世界人类心灵”,告诫他们永远不要同“周围世界隔绝”;他自己“对大千世界从未麻木过”,把农村生活视为自己创作的重要源泉,在那儿“产生了强烈的创作愿望和情绪”。^②这样,他的创作能够与时代的要求、人民的呼声联系在一起。

但是,他认为“自然美是不完全的”,通过感官所获得的美“是十分简单的”。于是,他提出,“在文学之外,这‘美’的领域是狭窄的。”这里,他又与黑格尔会合,认为艺术美高于自然美、生活美,从而正确地处理了艺术真实与生活真实之间的关系。他说:“文学不完全是自然的镜子,岂止是文学,任何艺术都不会亦步亦趋地追随自然”,“如果用自然的手塑造成的,那么尽管人物是多么丰富和现

① 转引自克里巴拉尼写的《泰戈尔传》。

② 引自《孟加拉掠影》,刘建译,上海译文出版社出版。

实,但仍是不真实的”。泰戈尔认为,生活真实只触及生活的表面,而艺术真实才揭示生活的本质。他还认为,艺术美是心灵的创造,美应是主客观的统一。他说:“心灵把赋予快感的東西称为美。”在他看来,倘若没有客体美,主观体验无从依托,主体不在产生快感的客体中发现自己,观照自己,也产生不了完整美。

应该承认,以上一切是泰戈尔美学思想体系中的合理内核,正确部分,但就他整个美学思想体系是属于客观唯心主义的。因为,他认为“最高真实的获得,就是最高形式的美”,“我合上眼睛在我心中窥见了万象之外的美”^①;他进而说,“我们用平常的语言称之为美的东西,那些表现为线条、色彩和声音的和谐的东西,或表现与言词与思想统一的东西,之所以令我们神往,是因为我们不能不承认其中包含着最高真理”。所以,泰戈尔这个美的公式最终承认:梵、无限、浑然太一是最高真实,获得或反映它,就是最高形式或最完全美的获得,文艺最终目的必然是对这个最高真实的揭示。于是,他认为,“艺术是人的创作灵魂对最高真实的召唤的回答”^②,这就最终完成了自己的客观唯心主义的美学思想体系。

泰戈尔这个美的公式所揭示的第二层意思,即披露了他的美学理想。他认为最完善的美,最完整的美感是有限与无限的统一。他说,“美是人和自然、有限和无限的统一感的表现”,又说,“如果我能够看到善与真的完美和谐,那么美对我们来说不是不可捉摸的”。所以,泰戈尔美学理想集中表现在统一和谐上。这个统一和谐,从哲学上讲即是有限与无限、人与梵、人与自然、自我与非我的统一;从美学上讲包含着理性与感性,个别与普遍,主观与客观,内容与形式等统一的丰富内容。这个统一和谐的美学理想是他文学创作的灵魂,犹如一条红线贯穿他创作的始终。他说:“文学在

① 引自泰戈尔《诗选》(34)。

② 引自泰戈尔《人的宗教》。

和谐的光辉里向我们显示一幅完整的图画，从而使我们享受到快乐。这光辉就是美”，又说，“艺术真正原则就是统一性的原则，欣赏价值就在于此”。应该承认，统一和和谐是人们在长期的艺术实践里孜孜以求的美学理想之一，是人们对和平、恬静、幸福生活的憧憬。伴随这个美学理想的艺术风格必然是平淡、质朴、清新，这正是泰戈尔创作的主要艺术风格。因而，他一再强调，“美在质朴”，丰富的美感内容见于平淡。当然，我们也应该看到，它的局限性在于脱离社会实践，调和矛盾。

泰戈尔这个美的公式所揭示的第三层意思是，强调真善美的统一，不仅真与美要统一，善与美也要统一，反对唯美主义，反对为艺术而艺术。他说：“善的东西一方面满足我们的需要，另一方面本身是美的”，这就是说，善的事物本身包含着美的内容，和引起美感的原因，而美的东西也会使我们思想净化，“使我们的饥渴具有一种崇高的精神”。他还指出，“一旦花朵把自己的色香变为甘甜的果实，美和善就在发展的最高阶段里统一起来。”“甘甜的果实”既满足了人们的实用需要，又给心灵带来了丰收的喜悦，美和善的统一就建立在功用和欣赏的统一上。他认为，倘若抽掉了善，美就成为“轻佻”的东西，“假如美的诱惑竟如此地把人心的心灵与世界割裂开来……这样的美应该受到唾弃”；他还以讥讽的口吻，挖苦说：“欧洲有一种抽象议论美和崇拜美的宗派癖性，用一种特殊方式研究什么是美，仿佛这是件十分英勇的壮举。”最后，他从长期的艺术实践中得出如此一个论断：“美的形象是善的完美形式，善的形象是美的完美本质。”这是对善与美的统一的最简明、最本质的概括。美的形象实际是感性形式，引起美感的具体形象；善的形象实际是理性内容，强调社会功用，强调道德净化作用。善是本质，是灵魂，美是感性，是形式。这里再次体现泰戈尔的内容与形式、理性与感性统一的辩证思想。

由于主张善与美的统一，他强调文学的社会功用，文学的教育

作用,认识作用。他提出“建立人的真实世界——真与美的生动世界乃是艺术的功用”,“在富有成就的作家的作品里,人们可以认识特殊的朋友,特殊的家族,特殊的社会或者特殊的人类”。他提出文学创作不仅为现代,更应该“朝向未来社会”,表现人类“永恒的奋斗目标”。他还强调艺术家的职责,“在于告诉世人,由于表达的真实性,我们得以更接近真理”。他自己始终如一履行这个职责,诗人“带给人们的信息是使他们从无生命的巨大石像的奴役中解放出来”^①;诗人自豪地声称他的歌“找到了通向祖国心灵的道路”;诗人把早期只有“心灵自我夸大而没有对世界任何认识”^②的作品,统统排斥于他的选集之外,晚年,诗人又自责自己没有走进农民生活而感到内疚。这里都可以看到诗人是如何重视作品的生活内容,重视文艺的社会功用。

美在韵律之中

韵律在泰戈尔的美学思想中占有举足轻重的地位。在他心目中,韵律是揭示宇宙万物奥秘的一种力量,是“艺术家手中的创造力”。他在《美和文学》一文中明确提出“美就产生在其韵律之中”这个美学命题。

什么是韵律呢,韵律的含义是什么呢?首先,他指的不是形式上的韵律,主要指的宇宙万有的自然韵律。他说:“何谓韵律?韵律就是运动,就是和谐限制所造成和所制约的运动”,“生命作为自由的突变的延迟形式,在不断返回死亡之中寻求自己的韵律”;接着他又指出“善与恶、哀与乐、生与死等一切现象都在抛起和掉落,不

① 转引自克里巴拉尼写的《泰戈尔传》。

② 引自泰戈尔《我的回忆》。

断变换着，创造着宇宙音乐的韵律”。很清楚，泰戈尔不仅认为宇宙万物是真实的，而且还是变化着的和运动着的，而且是对立物的转化和统一的运动。他认为万物的运动属性是一条客观规律，“只要一触到它的魔棒，任何事物都会具有不朽的现实性”。如果没有万物的韵律，没有万物的运动，他指出，那么世界“展现在我们面前的全是一片永生的模糊不清的沙漠，永远是那么沉寂和静止”。而认识、表现万物的固有韵律，就会激起我们的快感，就会产生美感。因此，他说：“玫瑰花引起我们美感的原因，也就是大千世界里存在的普遍或基本的原因……一方面是发展，一方面是抗衡——美就产生在其韵律之中。在世上这种释放和吸收的永恒游戏中，美处处表现着自己”；他又说，我们的美感好像是“在感官的惬意和不适，在生活的善与恶的对立之中，像两根相互摩擦的火柴一样不断溅出火星”。

这种韵律不仅表现在对立物的运动上，还表现在万物的动与静的变换或对立上。他说：“玫瑰是静止不动的，然而它素有的韵律赋予这种静止不动以运动的诗境，同样的诗境，你可以在充满完全和谐及运动特征的画中找到，这种诗境如音乐一般在我们的意识中回响，同时给予我们的意识以运动的自然韵律”；他还举例说：“完美的韵律使艺术作品具有星星的属性。这星星乍看是静止不动的，实际上内部却有着运动着的火焰。”美就在动寓于静中显露出来。总之在泰戈尔看来，事物没有动势，艺术没有表现动寓于静的意境，就不会产生美感。因此，诗人呼吁“我的心呀，从世界的流动中找你的美吧”^①。正因为任何事物内部都存在对立物的统一，运动与和谐的统一，动与静的统一，作者就要求我们以完整统一观点去观察世界，观察人生。这样你就会处处发现韵律，就会发现“任何地方不缺乏美”。由此可见，他的韵律观包含着丰富的辩证

① 引自泰戈尔的《飞鸟集》。

思想，但也表现出明显的局限性，因为他只讲对立面的统一，而不讲对立面的斗争。这样，他讲的运动是表面的，机械的，显出他辩证思想内部的严重矛盾。客观唯心主义和辩证思想内部矛盾给他创作所带来的弊病，已昭然若揭。他的一些作品带有严重的神秘主义色彩，缺乏艺术透视力和艺术感染力，症结就在于此。

他不仅强调内容的韵律美，还重视形式上的韵律美。他说：“河水在不再为河岸所制约，流散为一片单调的茫茫水泽时，便失去了自己的美。就语言而言，韵律起着河岸的作用，赋予它以形式、美和特征。正如河岸给每一条河以鲜明的个性一样，格律也使得每一首诗成为独创……为了给语言以力量，韵律的严密束缚是必要的……束缚产生了形式美、运动美和音乐美；界限不但有助于产生美，而且也有助于产生力量。”^①理解韵律产生形式美、运动美和音乐美是不难的，但还会产生力量，力量指什么？泰戈尔认为，韵律所产生的这个力量使诗歌保持不朽，表达那种妙不可言的意境或韵味。“由于有韵，诗词似乎结束，但似乎又没有完结；倾诉结束，但它的回响犹在”^②；“诗歌应该有超出本身含意的东西，那超出的东西是不可言传的，韵律就起着那个作用”。这里都说明，形式上的韵律使诗歌含蓄，有意境，能回味，产生艺术魅力。尤其值得注意的是，泰戈尔认为诗歌的韵律产生源于大自然韵律的启迪。他说诗歌的韵律不是虚假的，正如“地球处在二十四小时的自转韵律里，在三百六十五的韵律单位里绕太阳一周”一样，人们创造的韵律反映着诗歌固有的形式规律，反映着人们感情的颤动。应该承认，泰戈尔还不大清楚形式韵律的美学依据，但直感告诉他，诗歌韵律有其必然性，正如大自然那不可逆转的韵律。因此，在他漫长的生活旅

① 引自《孟加拉掠影》。

② 引自《我的回忆》。

途里，他“一次次谛听着雨水淅沥声和树叶婆娑声”^①，感受着大自然无比美妙的韵律，唤醒创造诗歌韵律的灵感。

美的形象在想象中孕育

在印度，再没有人比泰戈尔更强调情感和想象。固然，想象和情感是浪漫主义诗人的主要艺术特征。但应该承认，艺术家离开了想象和情感，犹如鱼儿离开了水，尤其想象的运用可以说是艺术创作和艺术欣赏的一条重要规律。泰戈尔正是从艺术规律出发，重视想象在艺术中的作用，并且认为艺术家的创造力主要表现在想象丰富与否。他说：“任何一个富有想象的诗人，把人类感情中的一束束个别情感，束缚在想象之中，使它们在人心面前清晰起来，由此我们获得欢悦”，“不清晰的感情当接触了诗人的想象，转眼间，它们在无比奇妙的优美形象里清晰起来”。这里泰戈尔强调了想象在艺术创作中的重要意义，没有想象，就无艺术可言。他还具体地描述美的形象如何在想象中孕育：“当我们在自然的巨大浪潮里看到了人的感情表现时，我们不由自主地分别撷取一些波浪，用假设把它们连结起来，用想象把它们沟通起来”；他还指出，我们对每一事物或每个人，甚至很熟悉或很亲近的人，也只能了解他（它）们的大致面目，大部分面目是朦胧的。于是，他提出，“我们的想象就在这匮乏和空白的地方任意驰骋，填补了匮乏和空白之后，我们就在自己内心镂刻上一个完整的形象”。显然，作家要依靠想象或虚构，把生活中不连贯的意象、片断的印象，构成完整的形象，人们就从这完美的形象中获得欢悦。美的形象就通过这个途径，应运而生。从这个意义来说，没有想象，就没有形象，也无艺术可言。这里要指出

① 引自《我的回忆》。

的是，想象并不是凭空捏造，任意杜撰，想象建立在坚实的生活体验上，没有这个前提，就不是艺术想象，艺术虚构，而是杜撰，胡诌。因此，泰戈尔说：“那些一直在其他心灵引起共鸣而通过天才心灵用音符、色彩和比兴被表达出来的东西，是属于人们所拥有的，不是凭空想象出来的。”

他不仅主张创作调动想象，欣赏也要有想象力。他说：“我们认识人，只不过像看一个由虚线点画而成的轮廓，也就是说，在我们的认识当中，还有空缺之处，须由我们自己尽可能地予以填补。”^①如何填满，就调动想象。他还说：“连那最难看的玩偶，也因他们(儿童)的想象而变得美丽，因他们的生命而活了起来……事物的狭窄或不完全，都消失在他自己所填补上的喜乐的音乐里了。”艺术创作要留有余地，要含蓄些，要让观众或读者有调动想象的回旋余地，这既是一条欣赏规律，又是一条艺术创作规律。泰戈尔说，观众来看戏，“不是把想象力锁在家里。你们(演员)演得留有余地。他们(观众)在应该自己领会的地方，与演员达成了协议”。因此，泰戈尔认为，一部完整的艺术作品往往是作家与读者共同创作而成。他举了一个例子说：在《沙恭达罗》戏里，国王豆扇陀躲在大树背后偷听沙恭达罗与女友们的谈话，“尽管面前没有真正的树，但我能够想象到有一棵树存在，我有这个创造力”。不仅真的树不应搬上舞台，连画上那棵树的布景也不应存在。如果不是这样，“对我们的想象力极端不信任”。因此，他进而认为“布景作为一种扰乱因素进入现代欧洲戏剧舞台的装饰中，这是孩子气的幼稚玩意，迷惑人们的眼睛”。他还说，迦梨陀婆《云使》犹如带有韵律句子的图画。倘若哪位画家用画笔在它四周画蛇添足，添上多余的线条，那么这不仅对作者是不公正，对观众也是一种不信任……“诗剧要求观众

① 引自《孟加拉掠影》。

想象，而图画削弱这种要求。”^①他还举例说，印度民间戏团在空旷地演出，但没有因为人山人海，挤得演出空地狭小，又没有因为布景的极其简陋，而“使心灵的想象狭隘”^②。中国传统诗画也是重视欣赏者的想象力，中国诗画在缺乏想象力的观众面前，也就丧失了自己应有的韵味和艺术魅力。想象是创作生命，想象是欣赏的灵魂。我们的创作因缺乏想象或自然化，或公式化；我们的欣赏因缺乏想象或庸俗化，或刻板化。

显然，泰戈尔谈的想象问题，实际上主要谈的是形象思维问题。泰戈尔认为：“一切抽象的观念在真正的艺术中都是格格不入的”，又说“文学应该通过优美的形式来表现自己，它应借助于比喻、韵律和暗示方式来表现，不能像哲学和科学，毫无修饰地表现”；为了弥补语言的表现力不足，文学应借助于另外两个主要手段：“一是图画，一是音乐”。很清楚，艺术只有通过虚构、暗示、比喻、色彩、音响、图像等手段，把不清晰的片断的意象，不连贯的具体印象，组成完整的不朽形象。整个创作过程主要不是推理、判断和证明的逻辑思维过程，而是描绘、比兴、暗示的形象思维过程。

泰戈尔不仅强调创作者要有形象思维，也要求欣赏者动用形象思维。作品的意义在形象具体描述或情节的自然流露中体现，不能硬在作品中说教；欣赏者要着眼于艺术形象的欣赏、品味作品蕴含的韵味或意境，从娱乐中获取启迪。

泰戈尔这种艺术主张本来与社会功用是不相矛盾的，但有的评论家不加分析地断定，泰戈尔是唯美主义者，是为艺术而艺术的作家，根据是泰戈尔认为诗只是让人快乐，“了解诗的途径是去欣赏它”^③；还有人根据《春之循环》一剧中“诗人的作品不需要含

① 以上所有引文引自《泰戈尔文学选集》，印地文版。

② 同上。

③ 转引自季羨林先生的泰戈尔《诗选》“译本序”。

有意义”一句话，就武断地下了上述的结论。其实，泰戈尔这些话是针对以下这些人的：他们不调动自己的形象思维去欣赏，而要像探讨科学问题一样分析艺术品的含意；他们不调动自己的想象，去“填补”作品所留下的含蓄部分，而指责作品没有提供明显意义的形象。所以，泰戈尔愤愤地说：“难道诗歌是为解释某桩事而写的？心里产生的情感，努力通过诗歌形式表达出来。因此，当有人读了我的诗歌，说：他不懂它，那么，我真是不知所措。”接着，他又进而解释：“词是有意义的，这就是它的困难之处，正因为如此，诗人把它们组成韵律和诗句，以便使它们的意义含蓄些，借题发挥，表达感情。这种感情的表达决不是对最高真理的解释，也不是对科学事实的解释，更不是对道德教诲的解释……内容早已在我心中酝酿成熟，……只是没有定名。”^①很清楚，艺术不能直接陈述真理、科学、道德，它们必须通过艺术形象自然流露；否则就取消了艺术与科学的区别；同样对艺术首先是欣赏、品味，而不能像对科学那样分析、判断，否则艺术就等同科学，丧失了艺术特有的感染作用。

还有，艺术感染作用的一个重要特征是寓教育于娱乐之中。泰戈尔强调快乐或快感，并不是不要教育，他深深懂得艺术教育只有通过娱乐欣赏达到。他常常借用奥义书^②的一句话，说艺术是真实的快乐形式和永恒形式的表达，快乐形式显然指的是美的形式，永恒形式指的是善的形象，因而快乐形式与永恒形式的表达，就是美与善统一的表达，可以说在快乐形式的表达中就包含善的内容，这是不言自明的道理。印度许多评论家也一再指出，泰戈尔讲上述那些话的真实含意是批评那些不懂艺术、不懂形象思维的人，并不是否定艺术的认识作用和教育作用。

① 转引自克里巴拉尼写的《泰戈尔传》。

② 奥义书是婆罗门教的古老哲学经典之一，现存一百多种。

印度传统的美学理论——味论学^①的继承者

印度古代文艺理论没有提到“美”，近代才从欧洲引入美学理论。但这不等于说，印度古代文艺理论没有涉及近代意义上的美和美感诸问题。印度古代文艺理论的主要成果表现在印度诗学上，而味论则是印度诗学的核心内容。泰戈尔是情味学的继承者和发扬者，他后半生主要从情味角度纵谈艺术哲学。他自己说，“我一直坚持探索情味文学的秘密”，“文学就是对情味形象的创造”，“艺术的主要目的不是表现美”，而是“对情味的表达”，因此，我们在文学里主要是寻找“情味的东西”。由此可见，在泰戈尔心目中，文学创作就是情味的创作，情味就是艺术的灵魂，无论是创作、欣赏、评论都要依情味而定。

什么是情味(味)? 味是如何产生? 印度古代诗学理论对味作了如下解释:“味”即可被品尝的东西;在文学艺术领域里,通过对剧和诗的品味而产生快感的东西,就叫“味”。“味”(或称为基本情调)产生于别情、随情和不定情的结合。别情就是外界存在的具体情况;随情即用具体传达手段解释被心灵体验的那个别情;不定情即在一种固定情里依据情况呈现种种内心情感。泰戈尔的说法是“外部有形世界的所有情感进入内心就变成内心情感,而内心情感又急于寻找再次变成外部感情的形式”。可见,泰戈尔与印度古代诗学对“味”的产生过程的陈述,基本上是相同的。这就是说,文艺作品的基本情调由来自现实生活中的一种情调而定,这就肯定

① 味是印度古典美学理论的术语。它表达作品人物的心理状态和感情特征,反映作品的基本情调以及人们欣赏心理的特征。为了适合中国读者的阅读习惯,“味”有时译作为“情味”。欧洲人译为“情趣”。