

文艺创作辅导资料

2

萍乡市图书馆翻印

目 录

试论小说创作的形象思维.....	黄曼君
试谈形象思维	
——学习毛主席给陈毅同志谈诗的一封信	
.....	杜书瀛
运用形象思维的一点体会	
——写在学习毛主席给陈毅同志谈诗的一封信以后	
.....	吴 强
关于小说创作的一些问题.....	周立波
到火热的斗争中去.....	马 烽
新一点，深一点.....	王愿坚
题材是广阔的.....	陈骏涛
人物和故事.....	肖 殷
人物、情节、主题.....	肖 殷
生活、主题、细节.....	李占恒
漫谈细节的真实.....	楼 栖
关于艺术细节.....	黄毓璜
注意细节描写.....	姚定一
写好人物的性格特征	
——从《上甘岭》中张连长的形象谈起	
.....	郑国瑾

关于短篇小说.....孙 犁

短篇小说创作笔谈

——重读李秀满.....履 冰

谈谈短篇小说的艺术风格.....王朝闻

短篇小说我见.....沙 汀

短篇小说的人物塑造及其它.....李 准

漫谈短篇的短.....李敬敏

短篇要短.....张雨生

关于中篇小说.....孙 犁

关于文学特点的通信.....秋 耘

关于散文.....孙 犁

再说散文（创作谈）.....徐 迟

散文的“主心骨”（读稿随笔）.....

.....苏 群

报告的文学 文学的报告.....

——由《哥德巴赫猜想》所想起的.....

.....顾 骥

凤姐的个性与共性.....王朝闻

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

试论小说创作的形象思维

黄曼君

毛主席教导说：“诗要用形象思维”。这个马克思主义美学的重要结论不仅表述了诗歌艺术的特征，而且深刻地揭示了一切文艺创作的客观规律。古今中外每一个伟大的作家，尽管他们把握现实的方式不同，作品的形式和风格各异，但都有一个共同的特征，那就是通过形象的描绘给人以生动具体的感受。而形象的形成则须经过形象思维，作品中独创的艺术形象总是与作家通过形象思维所进行的艰巨的艺术创造分不开。我国古典文艺理论家曾经说过，画家要有“胸中丘壑”，诗人要有“笔底堂庑”。这所谓“丘壑”和“堂庑”都是指的客观存在的生活形象。作家必须以丰富多彩的生活形象做对象进行思维，把思维活动和生活形象结合起来，在从生活到创作的整个过程中自始至终地结合起来，这便是形象思维的过程。这里，我们仅就小说作家进行艺术创造的过程进行解剖，探讨一下形象思维对于作家形成题材、提炼情节、深化主题、塑造人物以及运用创作手法等方面所起的重大作用。

作家在深入生活的过程中积累了大量的形象的素材，并且经过思索、体验，人物的形象、关系、命运已经在作家头脑中生根、萌芽、生长了。然而这只是创作的基础，只是为作家在

创作过程中进行形象思维提供了条件。要形成一个作品的具体情节和题材，还必须对大量的生活形象进行比较和选择、概括和提炼。鲁迅就多次强调必须对这些材料进行“生发”和“开掘”。以他的短篇小说《药》的创作为例，长期以来，鲁迅对自己亲身经历过的旧民主主义革命，曾经耳闻目睹大量事实：反动派的凶残和多变，革命者的牺牲和失败，封建传统和迷信的“吃人”，部分人民群众的愚昧、不觉醒等等，以这些生活形象为依据，他思考着辛亥革命失败的教训。但是，只有当他从生活中发现这样的事实，即一些被杀的犯人的血被某些人用馒头蘸着吃来治病的时候，他才找到了题材的“核心”。这一典型的生活现象强烈地触发了他的艺术构思，使他的形象思维活动顿时活跃起来，他生活经验中那些有关的原料便凭借记忆和想象生发开来。这时候，他会联想到他早已怀着深沉的悲愤纪念着的秋瑾女士的被难，那些被杀犯人的血可能就是秋瑾这样的革命者的血；他会联想到那些以人血染红顶子的屠杀革命者的反动分子和在精神上操着屠刀“杀人”的旧礼教；他还会联想到他少年时期父亲的久病和死正是封建传统和迷信造成的，而广大贫苦人民也正是在这种封建思想统治下过着愚昧而悲惨的生活……。在这一系列联想的过程中，他对题材和情节的“核心”不断地进行生发、改造和补充，把被杀害的犯人确定为在反清斗争中英勇无畏而又脱离群众的资产阶级革命者，（作品中的夏瑜就是影射秋瑾的），馒头上蘸的正是革命者的血；把以人血治病的人确定为贫苦人民（作品中设计了华老栓一家人），他们本应是民主革命的基本群众，然而他们对这个革命并不理解，甚至于无知到用革命者的血来治病。同时，还补充设计了这样的情节：被反动派杀害、为革命而流血的牺牲者，

与受封建思想毒害致死、用革命者的血治病的人，他们的坟墓被安排在挨近的同一个地方，两个死者的母亲都同时来祭奠自己的儿子，而这两个母亲之间不仅没有仇恨，反而互相安慰和体贴。这样，一个人血馒头的情节“核心”经过生发和改造，便沟通了反动势力、革命者和人民三个方面的关系。作品的典型情节和题材形成了，从而具有了往深处开掘的形象的力量，深刻地揭露了对革命进行血腥镇压，对人民群众实行思想统治的反动派的罪恶，并且从探索革命出路的思想高度上提出了革命者和群众的关系问题，指出了旧民主主义革命者脱离群众的致命弱点。

在题材的选择和处理，情节的发掘和提炼上，浪漫主义小说创作也有类似的情形，只不过它们所选取的生活形象是经过了作者“主观幻想的变化”的。如《聊斋志异》中的著名短篇小说《促织》，它写的是明朝宣德年间的一个故事：宣宗皇帝好斗蟋蟀，每年向民间征收。作品主人公成名一家因被官府逼贡蟋蟀，弄得：“忧闷欲死”，走投无路。他的儿子因为弄死了一个他偶然找来的蟋蟀，投井而死。可是儿子投井后竟然死而复生，魂灵不散，化为一个特别善斗的蟋蟀，满足了皇帝的兴致，使许多官员因此升官，他家也绝处逢生，交了好运。本来，封建统治者在声色狗马的荒淫生活中玩弄斗鸡、斗蟋蟀之类的嬉戏，使得官差们兴师动众，到处搜刮，逼得人们家破人亡，这在历史生活中是有着大量这方面的素材的，但是，只有当“雅爱搜神”、“喜人谈鬼”的蒲松龄搜集到“灵魂化为蟋蟀”这个富有浪漫主义色彩的典型材料的时候，他才找到了情节和题材的“核心”，作者的艺术构思才因此触发起来，展开了幻想的“羽翼”。而在这一构思过程中，作者还根据自己丰富的

生活经验和生活知识，对这种从路人闲谈中得来的故事进行改造和补充，使之生活化、形象化和典型化。

当然，题材的处理和情节的典型化是与主题思想的提炼和深化紧密结合着进行的。在主题的提炼和深化过程中，作家的先进世界观和逻辑思维的指导作用是十分重要的。如果没有逻辑思维的指导，不运用逻辑思考，将无法对纷纭复杂的现实生活进行概括和提炼，无法把主题思想提炼到本质的程度。但逻辑思维只能指导而不能代替形象思维。逻辑思维在艺术形象创造中的作用在于，它积极地通过综合和概括使形象更完整、更鲜明、更真实，而决不应去损害和破坏形象。只有在先进世界观的指导下，通过形象思维产生的主题，才是既表现了一定社会本质，并饱和着形象的血肉、富有艺术生命力的主题。正如鲁迅所说，这“不是作品后面添上去的口号和矫作的尾巴，而是那全部作品中的真实的生活，生龙活虎的战斗，跳动着的脉搏，思想和热情，等等。”所谓“主题先行”不符合众多文学艺术家的创作实践，是完全无视文艺创作的特殊规律的、小说主题的提炼决不是孤立、抽象地进行的。主题的提炼总是伴随着形象，总是和人物情节典型化的过程血肉相连，遵循人物性格发展的逻辑进行的。鲁迅说：“选材要严，开掘要深。”又指出，对于生活素材，“只是采取一端，加以改造，或生发开去，到足以几乎完全发表我的意思为止。”主题思想的充分展示是以形象为依据进行“生发”伴随着形象深入“开掘”。

鲁迅写于一九一九年下半年的短篇小说《一件小事》是一篇反映人力车夫生活的作品。当时，十月革命的胜利给中国知识分子带来“劳工神圣”的思想，五四运动之后，“六·三”工人罢工浪潮席卷全国，显示出伟大的革命力量。在这种

情况下，鲁迅与当时许多写人力车夫生活的作品不同，在中国新文学史上第一次正面歌颂了一个人力车夫的阶级友爱精神和正直无私的崇高品质。作者通过作品中的人物“我”说，几年来“所谓国家大事”“都不留什么痕迹”，所谓“文治武力”也“背不上半句”，唯独一九一七年冬天遇到的这一件表现了人力车夫高贵品质的小事，经过了两年，仍然使他“忘记不得”，而且“总是浮在我眼前，有时反更分明。”“五四”后新的现实的激发和作者新的思想因素的灌注，使这一件小事的意义不断深化，而且始终伴随着它的特征面貌时时“浮现”和愈益“分明”地显露出来，主题思想的每一步深化，都是形象的生发和提炼、综合和概括的过程。这里，主题的提炼有两点是极为重要的：一是通过小资产阶级知识分子“我”和人力车夫的对比描写，不仅直接写车夫如何怀着阶级同情心自觉地扶助老女人，而且从“我”对车夫行为的观感的侧面，通过车夫高尚品质对一个要求进步的小资产阶级知识分子的巨大影响——把他“从坏脾气里拖开”，使他感到惭愧，认识到自己精神的渺小等来反衬、烘托出“愈来愈高大”的车夫的形象。另一点是，还把这种对比的描写，对劳动人民的歌颂，放在特定的历史背景上去开掘。当时，辛亥革命失败后许多年内，由于帝国主义支持下的军阀混战和袁世凯、张勋两次帝制复辟，中国社会极为混乱和黑暗，所谓“国家大事”和“文治武力”就是指的这种资产阶级旧民主主义革命的后果和现实政治的黑暗。鲁迅把一件小事与对政治黑暗的不满和憎恨联系起来，便进一步深刻地揭示出这样的主题：在对资产阶级旧民主主义革命提出根本性怀疑的同时，正面歌颂了劳动人民的崇高品质，提出了小资产阶级知识分子向劳动人民学习的重大课题，这样，鲁迅

便从革命民主主义的思想高度，从探索中国革命力量出发，把一件小事的意义提炼到了本质的深度。

至于与主题的深化同时进行人物形象的塑造，形象思维的要求是，不能在典型化的过程中排斥个性化，或是先抽象出本质的东西再加上一个人物的个性，作一番形象的图解，而是要在典型化的过程中始终不离开个性化，个性化应该成为典型化的一个有机组成部分，从而通过个性深刻地体现人物的阶级性。列宁曾经指出：“在艺术作品中，全部关键在于个别的环境，在于对一定典型的性格和心理的分析……。”这正是在典型创作上提出了深刻的个性化的要求。这就是说，作家创造典型人物必须深刻地研究特定环境里同一阶级内各个人物各自的特点，并且常常是尽可能多地掌握一些生活原型作素材，“杂取种种人”，有重点地加以综合和概括，对许多近似的性格进行“拼凑”、“缀合”，静默观察，烂熟于心，然后凝神结想，集中起来“合成一个人”，这样才能使典型化与个性化达到水乳交融的地步。经过这样的典型创造，作家笔下的人物形象一旦形成，就会形成性格发展的生动逻辑，它是如此有力地支配着事件和材料，甚至于会影响和改变作家原来构思中的某些意图。鲁迅说，他写人物，往往“令人难以放下笔，一气写下去，这人物就逐渐活动起来，尽了他的任务。”姚雪垠最近也谈到：“不仅逻辑思维能够指导形象思维，而且伴随着创作实践过程的形象思维也能反过来影响逻辑思维。”这都是深知创作甘苦的经验之谈！事实上往往有这种情况，小说作家在进行艺术创造的过程中，在他的先进的世界观或世界观中的先进成分的指导下，最初的构思使他的形象描写有了一个正确的出发点，但是当他笔下的人物性格逐渐鲜明，和它周围的生活环境

形成一个有机的整体，并且形象和形象之间也逐渐有了基本真实的关系的时候，他笔下的性格化的生命就会产生出一种活跃的力量来，它不仅要求作家考虑自己的构思，也要求考虑形象本身已显示出来的完整性，从而按照性格发展的生动逻辑把它一气写下去，而不要任意破坏它。因此，一部小说往往会改变原来设计的故事情节、人物活动甚至性格，作品的主题思想也会跟着发生某种改变，更加深刻化。如鲁迅开始写阿Q这个人物时，并“没有料到”会给他“大团圆”的结局。然而在辛亥革命的浪潮波及到未庄，处于这种特定境况下的阿Q与周围的环境，与假洋鬼子、赵大爷等人物之间早就有了真实生动的关系的时候，情形就不同了，阿Q的性格本身的力量突破了原来的构思：他产生了朦胧的革命要求，而从未庄到县城，政权却落到了善于投机钻营的假洋鬼子之流的手里。于是阿Q便必然被封建反动势力加上莫须有的罪名而遭到镇压，导致了“大团圆”的结局。作家在艺术构思中这种极为活跃的思维状态，正是在逻辑思维指导下，形象思维发生巨大作用的鲜明体现。每个进行了真正艺术创造的作家都会深刻地体会到这种创作的喜悦的。

与上面各个创作环节相适应，从创作手法上看，形象思维也要求作家的表现手法和技巧必须适应作家的独创的艺术构思并反过来对它起积极的作用。经过形象思维所得出的题材和主题，所创造的艺术形象，不同的作家，甚至同一作家的不同作品都有着不同的面貌，因而与之相适应，创作手法也绝不会雷同；相反，排斥形象思维，单纯从概念出发写出来的作品，必然会在艺术表现上程式化，或是忽视作品的艺术技巧和表现手法。一个伟大的作家，他在艺术表现上有深湛的造诣，同时总

是根据作品的题材和主题的实际来运用多样化的创作手法。鲁迅的小说，同是写统治阶级内部叛逆者反封建、反礼教的，《狂人日记》是从被迫害的狂人的感受、认识和行动，通过狂人的自白来愤怒控诉“吃人”的旧礼教的罪恶；而《长明灯》则直接展开了矛盾冲突的画面，从反动势力迫害“疯子”的角度揭露了封建制度和封建传统。同时写辛亥革命的作品，《药》、《阿Q正传》、《风波》、《头发的故事》，它们各自表现的角度和写作手法又是何等的不同，篇篇都以“表现的深切和格式的特别”使人得到不同的艺术感受。形象思维就是这样从内容到形式决定着作品艺术形象的独特面貌的。

如上所述，可见形象思维作为文艺创作的根本规律，它贯穿在作家从生活到创作的各个环节之中，从积累素材取得生动的直观，到把握生活现象的本质，进行艺术创造，始终离不开生活形象。生活的海洋，是作家的形象思维赖以驰骋自如的广阔天地，而先进的世界观，则是深入生活海洋的深处，挖掘生活中闪光的矿石的根本保证。生活愈深，形象愈丰富，思想水平愈高，愈能揭示形象的典型意义。生活不深，无从提炼，思想水平不高，无从理解生活现象的思想实质。形象思维决不能从脱离社会实践的“天才”和“灵感”中产生；没有先进的世界观，没有逻辑思维的指导，无法透过生活现象，看到生活的本质和主流，无法创造出真正的艺术典型。因此，无产阶级革命作家必须响应毛主席的号召，“学习马克思列宁主义和学习社会”，“必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的

原始材料，然后才有可能进入创作过程。”只有做到这五个“一切”，作家的形象思维才能有丰富厚实的生活基础，才能展现开阔的艺术天地。正如鲁迅所说的，作家的创作，“如蜜蜂一样，采过许多花，才能酿出蜜来。”让我们以斗争生活为源泉，以马列主义为指导，展开形象的“羽翼”，创作出“形象思维第一流”的文艺作品来！

（原载一九七八年第四期《湖北文艺》）

试 谈 形 象 思 维

——学习毛主席给陈毅同志谈诗的一封信

杜书瀛

学习了毛主席给陈毅同志谈诗的一封信，顿时觉得一片灿烂的阳光照亮脑际。许多年来被“四人帮”搞乱了、颠倒了文艺上的重要问题，在这封信中早已谈得了分明。这是建国以后毛泽东文艺思想的又一个光辉文献。

这封信中一个突出的内容是关于形象思维问题，信虽不长，却强调再三，足见毛主席对这个问题的重视。

毛主席说，诗“要用形象思维方法，反映阶级斗争与生产斗争”。这一针见血地指出了诗歌的特殊性，以及它的特殊性与普遍性的辩证关系，强调诗歌必须而且只能以自己的独特手段，即用具体的形象而不是抽象的概念，反映现实，有效地为革命的政治和经济基础服务。

当然，形象思维并非诗歌所专擅，而是一切艺术所共有。譬如，戏剧创作和舞台表演，同样也要用形象思维。清代李渔所谓传奇创作要虚构和典型化，清末王静安所谓“元剧最佳之处”在于“有意境”，现代剧作家曹禺所谓剧中人物“抓住我的想象”，外国的斯坦尼斯拉夫斯基所谓演员要进入角色、创造角色，等等，实质上都接触到了戏剧创作和表演中的形象思

维问题。毛主席在这封信中，只是以写诗为例，阐述了艺术的这个共同规律。艺术，不论是什么种类，都离不开形象思维，不然，它可以是别的什么东西，但不成其为艺术。这是艺术与哲学、政治经济学等其他意识形态的根本区别。

有人诬蔑形象思维论是“神秘主义”。其实它并不神秘。它可以而且应该得到马克思主义的科学说明。毛主席用明确的语言肯定了艺术创作必须是“形象思维”这个命题，并且以作文和作诗为例，对形象思维的具体情形作了精辟分析。毛主席说，写诗“不能如散文那样直说，所以比、兴两法是不能不用的”。这里对比地提出了两种思维方法，其一是散文（指使用概念、判断、推理的抽象议论文字）的“直说”——即“敷陈其事而直言之”，这是逻辑思维的方法；其二是诗的“比、兴”——“比者，以彼物比此物也”，“兴者，先言他物以引起所咏之词也”，即人们通常所说的创造性想象，而“想象在其本质上也是对于世界的思维，但它主要是用形象的思维，是‘艺术’的思维”（高尔基：《谈谈我怎样学习写作》），这是形象思维方法。进行科学研究，例如写哲学论文，主要是用前一种方法；进行艺术创作，例如写诗，写戏和舞台表演，则主要是用后一种方法。

那末，艺术创作中的创造性想象、形象思维过程是怎样的呢？让我们看看艺术家自己怎么说吧。茅盾说：

当你静下来时，许多日常所见所闻，忽来忽去一齐奔凑脑海，于是你有‘所感’了，你沿着这‘所感’追下去，你会觉得这些发生于不同的时间、地点、由不同的人物所做的事情，原来是有内在联系的，表象不同，本质有共同点，人物性格也有相似之处，又有独特之处。到这时，你脑中忽出现新东西，从前所见所闻的那些片段的真人真事都退去了，代之而

来，并且有时清晰、有时模糊的，是比较完整的一个故事，比较具体的一个人；这个故事不在你的见闻之内，但又觉得反正有不少差不多的经验是这个故事的构成部分；这个人物，不能实指是张三、李四，但面熟得很，在他身上有你所熟悉张三、李四的一部分。

“以上是虚构的第一阶段，第二阶段：在此基础上有意识、有目的地进行分析、修改（删削或补充，又删改、补充），有时只保留了第一阶段的一小部分。”（《举一个例子》，见一九六四年第一期《萌芽》）

在这里，茅盾以自己丰富的创作实践，谈了虚构、想象，即形象思维的完整过程。从他的叙述中，我们可以看出形象思维的下列几个特点：

第一，形象思维既然是一种思维，它必须遵守毛主席在《实践论》中所阐述的辩证唯物论的认识论的普遍规律。它也要从实践——“日常所见所闻”开始，经历“实践——认识——实践”，物质变精神、精神变物质的逐渐深化过程，由感性认识上升到理性认识、由现象深入到本质——即由“所感”，逐渐认识到事物有“内在联系”、“本质有共同点”。歌德说，想象“牢牢地依贴着”理性“这个最高领导者”，“它愈和理性结合，就愈高贵。到了极境，就出现了真正的诗”。（见《古典文艺理论译丛》第11期第33页）总之，形象思维是一种高级的理性活动，有人硬给形象思维论加上“反对理性”的罪名，是毫无根据的。

第二，形象思维又是一种特殊的思维形式，它通过自己的特殊性体现人类一般认识活动的普遍性。它的特殊性在于：在从感性到理性、从现象到本质的认识过程中，它不象逻辑思维

那样，逐渐舍弃事物的具体的、可感的、偶然的形态，造成概念、判断、推理，以此揭示事物的本质、事物与事物之间的本质关系、事物运动的本质规律；而是始终不舍弃事物具体、可感的现象形态，那“完整的一个故事”、“具体的一个人”始终萦回在艺术家的脑海。鲁迅说过：“阿Q的影象，在我心中，似乎确已有好几年。”富尔曼诺夫说：“亲爱的夏伯阳从来不曾离开过我的脑海。”（《论写作》第290页）剧作家曹禺有同样的感受：“我初次有《雷雨》一个模糊的影象的时候，逗起我的兴趣的，只是一两段情节，几个人物，一种复杂而又不可言喻的情绪。”（《雷雨》序）同时，形象思维的过程就是典型化的过程，它选择那些充分表现本质的现象，把同类人物、事物中最能表现其本质的部分集中、概括到其中具有“独特之处”的一个人物、事物身上，并逐渐强化这“独特之处”，使其比同类的普通人物、事物“更高、更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”，结果就造成了以独特的个性充分表现普遍的共性的艺术典型——仿佛可以摸得着、看得见，听得到的活生生的“面熟得很”的形象，并且由许多典型组成艺术品的形象体系，并通过形象与形象之间的生动联系、矛盾冲突等等，具体地表现出现实生活发展的本质规律。艺术典型当然饱含着思想，但思想“从来也不曾赤裸裸地抽象地出现于读者之前，而常常是同来自内心和自然界的形象交融在一起，为这些形象所渗透，而又难解难分地贯穿于形象之中”（屠格涅夫语，见《古典文艺理论译丛》第11期）。这是形象思维的结果，而不是逻辑思维的结果。有人故意抹杀形象思维与逻辑思维的区别，否认形象思维的存在，并且说，谁承认这种区别，谁就“制造了二元论”，其武断专

横，用此辈自己的话说，“竟然达到如此狂妄的地步！”

第三，形象思维不同于逻辑思维，但并不排斥逻辑思维、不排斥概念、判断、推理。它们的区别绝不意味着它们的绝对对立，恰恰相反，它们是对立的统一。它们常常是互相交叉、互相补充、相辅相成。科学家进行逻辑思维时，常常借助于想象；艺术家进行形象思维时，要靠逻辑思维指导，而且形象思维的过程本身就有逻辑思维——在某一阶段要“有意识、有目的地进行分析、修改。”契诃夫说，写作中，“两个插曲的中间忽然成了一片空白”，这时需要“通过逻辑，搭起一座桥”，“在戏里没有这种桥是不成的”（《契诃夫论文学》第421页）。斯坦尼斯拉夫斯基说，“演员在午台上生活，在午台上哭和笑，可是在他哭笑的同时，他观察着自己的笑声和眼泪，构成他艺术的就是这种双重的生活”。形象思维借助逻辑思维，求得对事物的更深刻的认识，正是在这个意义上，我们特别强调世界观对创作的决定性作用。有人硬说形象思维论排斥抽象、排斥概念、排斥逻辑，这种论断，正如此辈自己所说，“是一种违反常识，背离实际的胡编乱造而已”。

形象思维和逻辑思维，既有共性，也有个性。但在古今中外的文艺史上，却常常发生两种偏向。其一是只见个性，不见共性，只见对立，不见统一，不适当地强调艺术的特殊性，将艺术神秘化、绝对化，把艺术和科学绝对对立起来，把形象思维与逻辑思维绝对对立起来。例如，古希腊柏拉图的“灵感说”、“神附迷狂说”，德国唯心主义哲学家康德的艺术天才论，近代意大利资产阶级美学家克罗齐的艺术即直感说，我国古代诗论、画论中的所谓“羚羊挂角，无迹可求”，“镜花”、“水月”等神秘主义倾向，特别是我国现代的胡风反革命集