

语言文学研究

YUYAN WENXUE YANJIU CONGKAN

第 1 期

北京广播学院 语言文学部 编辑
学报编辑部

北京广播学院学报(语言文学研究丛刊)

文 学 理 论 //

- 虚实相生，无画处皆成妙境.....蒲震元（1）
论艺术的美感移化.....赵晓光（17）

鲁 迅 研 究

佩服他“感觉锐敏”

- 鲁迅怎样看严复.....曾庆瑞（45）
《野草》的艺术特色.....彭 飞（61）
鲁迅诗的艺术风格.....田本相 郑心伶（73）

现 代 文 学

悲剧文学的社会价值

- 兼论郭沫若的悲剧观.....黄侯兴（86）
论闻一多诗的爱国主义精神.....李清云（103）
反封建的丰碑
——重读巴金的《家》.....林 薇（121）
《二月》浅析.....焦海燕（138）

当 代 文 学

雄伟瑰丽铸新词

- 读《沁园春·雪》.....吴 军（145）

秦牧散文风格初探……………孔德明 (162)

映日荷花别样红

——理由报告文学艺术浅谈……………王必胜 (171)

作家访问记

火热的心和时代一起跳动

——访问作家蒋子龙……………桂森 (188)

古典文学

女词人李清照……………唐永德 (197)

雨淋淋写出潇湘景……………张相儒 (211)

晚唐诗人聂夷中……………邓涛 (225)

外国文学

关于《怎么办?》中的“合理利己主义”……………穆睿清 (234)

契诃夫的《醋栗》……………一丁 (245)

汉语语法

试论主谓词组的功能……………吴为章 (253)

谈介词后置的处理……………殷志敏 (269)

“为了”句辨析……………张洪英 (280)

试谈词组充当句子成分时播读的停顿处理

……………逢荫 (291)

借代借喻小议……………路宝君 王漫宇 (304)

《补遗》歌后语的渊源……………徐振邦 (310)

虚实相生，无画处皆成妙境

——试谈意境的虚与实

蒲震元

意境，是艺苑中幻化着迷人色彩的奇葩，是艺术家们心灵深处灿烂缤纷的焰火，是艺术作品气韵生动、历久弥新的灵魂。意境不等于情景交融，情景交融是创造与生发意境必不可少的方式和手段；意境也不等于特定的艺术形象和典型，特定的形象是产生意境的母体；意境往往具有“超以象外”的特征，作品中特定的艺术形象其意境常常是静伏的、暗蓄的、潜在的，只有在创作者与欣赏者头脑中，意境才浮动起来，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，它常常由于象外之象与象外之意的相互生发与传递而联类不穷。意境存在于画面及其生动性或连续性之中，它是特定形象及其在人们头脑中表现的全部生动性或连续性的总和。换句话说，意境就是特定的艺术形象和它所表现的艺术情趣、艺术气氛以及它们可能触发的丰富的艺术联想。

以上观点，我已经在拙作《写川欲浪，图石疑云——浅探意境兼评几种流行的说法》^①中作了较为详细的阐述。这里，仅试对意境的虚实问题谈点不成熟的意见，先谈对虚实

^① 《文艺研究》一九八〇年第五期。

的理解以及艺术家以实显虚所积累的若干经验，虚中见实及虚实相生中的其他问题，包括中国艺术在技法上的虚实运用等问题，都需要另外作出研究和说明。

中国艺术作品的意境创造十分讲究虚实。意境中的虚实相生问题，是中国艺术家反复探求过的有关意境的理论包括创造意境的辩证法则的精髓。

什么是艺术作品意境的虚与实呢？

这在我国古典艺术理论中有多种说法。

一种是把意境创造分为真境与神境两部分，以真境为实，神境为虚，清笏重光《画筌》说：“空本难图，实景清而空景现，神无可绘，真境逼而神境生。”真境，指作品所反映的社会生活；神境，指社会生活经加工后（化为艺术形象后）所表现的丰富的艺术情趣、艺术气氛以及它们可能触发的联想。

另一种侧重艺术鉴赏，即把意境分为形象与联想两部分。以形象为实，以联想为虚。关于这一点，宗白华教授在近著《中国美学史中重要问题的初步探索》^①一文里作过一个生动的说明。他举《考工记》《梓人为笋虡》做例子，说古代的这位梓人（工匠）制作“笋虡”时进行了十分巧妙的设计。他在“笋虡”的四周雕刻了生动的虎豹，这样，“笋虡”盛上鼓以后^②，人们听到鼓声时就自然会联想到虎豹的

①上海文艺出版社出版：《文艺论丛》第6期。

②《考工记·梓人为笋虡》条所说的“笋虡”，是钟磬架，非鼓架。见戴震《考工记图》卷下。宗白华先生“笋虡”盛鼓之说，所本不祥。

吼叫，形与声相得益彰。整个艺术品的感动力量就增加一倍。宗白华说：“在这里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。”

二说角度不同，都能成立。另外所谓虚实，又是根据具体条件不同而相对发生变化的。在不同的矛盾统一体中，虚实因矛盾双方情况的不同而发生具体变化。如在“形神”中，往往以形为实，以神为虚；“情景”中，往往以景为实，以情为虚。但有时某些抒情作品也倒过来，以神或情为实，以形或景为虚。此外，如动静、大小、远近、浓淡、浅深、藏露……引申开去，虚实之道（阴阳相生、辩证相成的矛盾法则）是无往而不在的。

中国艺术对虚实的讲究，使中国艺术的意境创造既排斥自然主义的倾向，又拒绝抽象主义的“艺术法则”。具有历久弥新、极为鲜明的民族特色。

自然主义是对现实的繁琐描摹，它可能产生意境，也可能毫无意境，兹不赘述。抽象主义的艺术主张，则是要求艺术家在作品中彻底弃绝客观世界的具体形象和生活内容，以纯粹的艺术表现材料和手段（如绘画中的色彩、点线、面及特定技法）来表现心灵的“最高真实”（主观世界中抽象的感觉或幻觉）。他们用一种所谓没有形象的“会意文字”对匆忙的观者立起一道障碍，使作品呈现一种无法寻求生活画面的神秘。然而，只要抽象艺术家制作的作品不是给自己看的，他们就必然希望，时间和努力以及严肃认真的思考将会给他们通过作品所表现的意境以合理的解释。

实际上，一些抽象派艺术家和理论家也并不拒绝用形象化的联想来解释它们的“会意文字”。正象米舍尔·苏伏在

《抽象绘画史》第一章中所谈到的那样：“即使一幅画肯定是抽象的——那就是说它既不反映、说明、也不转化任何的外界现实，它仍然不能阻止我们从它里面幻想出什么题材，如人们从云朵中所幻想的各种形象。”有时在抽象派的这种“会意文字”面前，“一个方块是一间屋子，一根曲线是一条河流，圆圈是月亮，几个点子是繁星的天空。”米舍尔·苏伏在谈到抽象派的“巫师”保·罗·克里的画时说：“他没有一件作品不包含某些外界自然的联想”，“他在纸上画满了平行线，又加上几条垂直线，就出现了皇宫、村庄和神话般的宝塔。宝塔是倒立的……”

抽象主义艺术主张舍形象而用所谓纯艺术材料（如纯色彩）、纯技法幻化出其高妙的意境（甚至有人连意境也否定，不问表现什么，只问如何表现），这就使他们的最佳作品即使搏得千万人的叫绝却仍然令观众感到内容的空虚、不确定和产生无从索解的含糊。

中国艺术作品的意境既讲“亲切不泛”，又讲“想味不尽”；既讲“状难写之景如在目前”，又讲“含不尽之意在于言外”；既讲“写气图貌既随物以婉转”，又讲“属彩附声，亦与心而徘徊”；既讲形象的真实性和确定性，又讲联想的丰富性、深刻性，因此，它与那种纯粹主张“以实为实”的自然主义倾向及“以虚为虚”的抽象派艺术有着本质的区别。中国优秀的山水画即是一例。它讲究“实处愈实，虚处愈虚”^①“虚中有实，实中有虚”^②，“虚实相生，无

①布颜图：《画学心法回答》。

②沈复：《浮生六记》。

画处皆成妙境”^①正如布颜图说的：“实处愈实，虚处愈虚，县壁缔视，焕然一山川矣。”^②

中国艺术作品（包括诗歌、传奇——小说、戏曲、绘画、舞蹈、音乐、书法、园林、工艺美术等）的意境，反对“布置迫塞”^③，讲究虚实相生，首先是因为客观事物本来就是有阴有阳、有虚有实的。中国艺术既然要真实生动地反映出万物的形神和作家渗透在形象中的情理，就必然要把虚实相生这一事物固有的辩证法则鲜明地运用于艺术。这一点，中国古典哲学家及历代艺术家都有说明，清初名画家石涛更讲得十分清楚，他说：

“山川万物之具体，有反有正，有偏有侧，有聚有散，有近有远，有内有外，有虚有实，有连有断，有层次，有剥落，有丰致，有飘缈，此生活之大端也。故山川万物之荐灵于人，因人操此蒙养生活之权，苟非其然，焉能使笔墨之下，有胎有骨，有开有合，有体有用，有形有势，有拱有立，有蹲有跳，有潜伏，有冲霄，有崱峴，有磅礴，有嵯峨，有嶙峋，有奇峭，有险峻，一一尽其灵而足其神！”^④

对于山川万物阴阳虚实的复杂变化所进行的细致观察与

① 宣重光：《画筌》。

② 布颜图：《画学心法回答》。

③ 饶自然：《画宗十二忌》，第一忌即为“布置迫塞”。

④ 《苦瓜和尚画语录》。

认识，使中国艺术家对表现事物虚实和艺术法则因日积月累而变得非常丰富。我国文艺批评史上，对粹与全、隐与显、藏与露、动与静、主与宾、强与弱、枯与荣、浓与淡、工与拙、少与多、浅与深等等对立因素的有机结合，所进行的卓有成效的研究，都是为了气韵生动地显示出山川万物阴阳虚实的变化以及作家独特感受的消长虚实的复杂变化。无怪清方薰在《山静居画论》里概括地指出：“所谓画法即在虚实之间，虚实使笔生动有机趣，机趣所之，生发不穷。”清郑绩也说：“生变之诀，虚虚实实，实实虚虚，八字尽之矣”①

从艺术作品的内容上看，中国古典艺术家十分重视对作品反映的社会生活现象及画面（即所谓“事境”、“真境”、“实境”）作真切不泛的描绘。司空图在《与李生论诗书》中说的“近而不浮，远而不尽”，方东树在《昭昧詹言》中说的“写事境宜近，写意境宜远”，笪重光在《画筌》中说的：“景不嫌奇，但求境实”，许印芳在《〈与李生论诗书〉跋》中说的：“盖诗文所足贵者，贵其善写情状。天地人物，各有情状。以天时言，一时有一时之情状，以地方言，一方有一方之情状；以人事言，一事有一事之情状，以物类言，一类有一类之情状”，“情状不同，移步换形”，王国维在《人间词话》中要求“语语如在目前”，“写真景物、真感情”，这些，都是专门探索意境中描写社会生活的真实性的，也就是要求内容上的“实处愈实”。

没有对事物的真实描绘，捕捉不住事物的特征，就产生不出栩栩如生的艺术形象，这样，想使艺术形象具有耐人寻

①郑绩：《梦幻居画学简明》。

味的艺术情趣、艺术气氛，能唤起广阔的艺术联想，就无异于缘木求鱼。所以五代画家荆浩，在太行山画松，朝朝暮暮、形影不离，“画松数万本，方如其真”；元代画家黄子久“终日在荒山乱石丛木深篠中坐，意态忽忽，人不测其为何，又每往泖中通海处，看急流轰浪，虽风雨骤至，水怪悲诧而不顾”^①；“满目疮痍，诗中圣哲；民间疾苦，笔底波澜”^②，唐代伟大诗人杜甫，对安史之乱前后国乱民愁的现实，作了多么逼真的再现！历史上多少杰出的作家，敢于面对社会生活现实，用他们独特的方式，从各个侧面，描绘出精彩纷呈的社会生活画面，从而揭示社会生活的某些本质方面，塑造出栩栩如生，生跃在典型环境中的典型性格，他们中的不少人，宁愿象可怜的江淹失去了生花之笔，也不愿因诗造情去掩盖人民斗争生活的消息；宁愿象南迁的居易，在枫叶荻花中沉吟，也不愿因诗造情，去掩盖人民内心爱憎的真诚。这些都说明，为了达到“状难写之景如在目前”，创造出“亲切不泛”的真实意境，艺术家需要以“不入虎穴焉得虎子”的精神，去熟悉自己的描写对象，深入到生活斗争中去。

中国艺术的这种求实精神，使意境创造植根于现实主义的传统基础之上。因而当艺术家由“实处愈实”促成“虚处愈虚”时，就具备了真切不泛的客观依据。中国艺术并不否认主观移情作用，相反是非常强调这一作用的。“感时花溅泪，恨别鸟惊心”^③，“大叫一声天宇宽，团团明月空中

①李日华：《紫桃轩杂缀》。

②郭沫若题成都杜甫草堂联语。

③杜甫：《春望》。

小”，“吾写此纸时，心入春江水，江花随我开，江月随我起……一啸水云低，图开幻神髓”^①，这正是成功的“化景物为情思”，在重视景物的真实性的同时强调作家独特感受的真实性。但是，中国艺术的意境，是要接受社会生活真实（包括本质真实与细节真实两个方面）的检验的，因而它排斥那种毫无根据地见仁见智的联想。这使它与那种宣称“彻底与自然和社会断绝”、强调“纯粹发现自我”、人为地在观众面前树起一道障碍的抽象艺术或者形象晦涩迷朦的象征艺术从哲学基础上严格区分开来。

这里，顺便说一下西方美学史上一些哲学家对主观移情作用的解释。如所周知，对艺术思维规律的探索作过重要贡献的意大利哲学家维柯曾认为：“天或海在微笑”，“波浪‘轻声细语’”，“‘在重压下的物体’‘呻吟’”，乃是由于“人心的不明确性”，人类的“无知”，而“把自己的本性转移到事物上去”，“把自己变成整个世界”的结果^②。黑格尔在谈到“寂静的月夜”、“雄伟的海岸”那一类自然美时认为：“这里的意蕴并不属于对象本身，而是在于所唤起的心情”^③，这些认识并不全错，但其不精确之处，就在于过分夸大了主观移情作用，从而割裂了移情作用与触发联想的客观依据之间的必然联系。这与中国美学思想的核心：虚实结合的理论是显然不相同的。不同之处就在于中国艺术强调“感物而动”，主张“化景物为情思”，而不是化自我为

①石涛诗句，见《中国画论类编》，上卷，161页。

②维柯：《新学问》，《诗的逻辑》第二章，要素第34。

③黑格尔：《美学》。

情思。中国艺术反对单纯形似，主张神似，但正象王士贞所说的，如果强调神彩到了“脱格”的程度，就会过犹不及，与有形无神一样，同是艺术上的弊病了。中国艺术既重视主观移情作用，又不允许割裂主观意蕴与触发联想的客观依据之间的联系，这就决定了中国艺术是以现实主义为基础而又不排斥浪漫主义创作倾向的艺术。重真实，而后以实显虚，则是中国艺术的必经之途。这就是范希文在《对床夜语》中说的“不以虚为虚，而以实为虚。”试想，如果“天或海”的形象本来就没有使人联想到“微笑”的特征，“月夜”如果毫不“寂静”，又如何能唤起与人们主观心情有关的“情致”或“意蕴”来呢？不同心情的人登岳阳楼，可能有不同的联想，感受到不同的意境，但不同意境的产生，归根结底还是不能离开岳阳楼内外诸种景色所表现的诸种特征的。

“见丹井而如逢羽客，望浮屠而知隐高僧^①”，没有丹井和浮屠，怎么会联想到羽客与高僧？“摊书水槛，须知五月江寒，垂钓砂矶，想见一川风静”^②，没有“摊书水槛”和“垂钓砂矶”的特定形象，怎么会联想五月江寒与一川风静？

中国艺术注意表现事物的实，正是为了入情入理地巧妙地表现事物的虚。不能实处愈实，就无法虚处愈虚。所以中国艺术要求在“取象”即表现“实”的时候起，就注意到粹与全的结合问题，也就是要在单纯中见深厚，看出实中之虚。粹，即精粹，指的是实境的单纯凝练；全，即全面，也就是事物的丰富深厚。粹中见全，就是要求把握对象的精华

①、②笪重光：《画筌》。

部分，而不一定和盘托出或按甲乙丙丁的顺序进行罗列。这就是为什么有些古画，画溪边的和尚不画庙宇，画林梢的酒旌不画酒店，画待渡的小船不画行人。所以有人把中国艺术中的实，叫做经过了精心选择的、单纯凝练的实。读一读柯岩的诗《周总理，你在那里》吧，它有不少优点，但非常突出的一点，就在于继承了中国艺术这种以粹显全的取实传统。它并不象一些诗歌专门实写，并不采取排列周总理光辉生平事迹的办法，唯恐遗漏，而是把作家对周总理光辉一生的深切感受与崇敬之情，凝注在几个十分形象、凝练而又富有革命浪漫主义色彩的画面中，通过山谷、大地、森林、大海、世界、天安门广场的回音，运用反复咏叹和拟人化的艺术手法，写出总理与人民与革命的血肉关系，从而表达出对总理的怀念是人民的怀念的重大主题。中国艺术中的取实，不是在货架上排列商品，不是韩信将兵，多多益胜，而是要选择原料，制造科学幻想小说《珊瑚岛上的死光》中的“高压原子电池”，所以难。

下面谈虚。

中国艺术家对意境中虚的部分的理解，十分全面而深刻。这可以从他们对艺术品以实显虚的多方面要求上看起来。

从意境的层深上说，中国艺术家对虚的要求，可以归纳为由浅入深的三种类型，也可以视为三个阶段。

1. 以形传神，形神兼备。

《淮南子》一书，论述画中有形无神的弊病时说：“画西施之面，美而不可说（悦），规孟贲之目，大而不可畏，君形者亡焉。”这“君形者”，指的就是事物的神。六朝南

齐谢赫提出的绘画六法，既重视“传移模写”、“经营位置”、“随类赋彩”、“应物象形”、“骨法用笔”，尤强调“气韵生动”，就是要求以形传神^①。唐张彦远解释说：“若气韵不周，空陈形似，笔力未遒，空善赋彩，谓非妙也。”他把那种不能传神的画斥之为“死画”，尖锐地指出：“死画满壁，曷如污墁，真画一划，见其生气。”^②明高濂也说：

“故图画张挂，以远望之，山川徒具峻削而无烟峦之润，林树徒作层叠而无动摇之风，人物徒肖尸居壁立而无语言顾盼步履转折之容，花鸟徒具羽毛文彩颜色锦簇而无若飞若鸣若香若湿之想，皆谓之无神。”^③

这里的“无神”，指抓不住事物的内在的精神实质，刻板地、片面地描写事物的外表，徒具其形，这里的有神，则指真实生动地反映事物的全貌，神生画内。

以形传神，虽然包含着虚的部分，但还只属于作家如何生动地摹写客观事物的范围，并没有明确提出典型化的要求。因为客观事物本身就是形神具备的。艺术品中的形象形神具备，气韵生动，就能表现出事物特定的艺术情趣和艺术气氛，从而给读者或观众以较为强烈的感染。宋郭若虚在《图画见闻志》中讲过一个故事，可以为例：唐代名画家韩干和周昉曾分别为郭子仪的女婿赵纵作肖象画，二画均张于

①谢赫：《古画品录》序。

②张彦远：《历代名画记》。

③高濂论画语，转引自《中国画论类编》上卷121页。

侧，郭子仪无法辨其优劣。一日赵夫人归宁（回娘家），郭子仪问：“此画谁也？”云：“赵郎也。”复曰：“何者最似？”赵夫人答曰：“二画皆似，后画者为佳。盖前画者空得赵郎状貌，后者兼得赵郎情性笑言之姿尔。”后画，即周昉的画。郭子仪大喜，说：“今日乃决二子之胜负。”于是叫人送锦采数百匹以酬周昉。这个故事，说明形神具备、气韵生动的肖象画，能给人以较强烈的感染。我国的山水画，更以首重“气韵生动”、能给人以强烈感染闻名世界。所谓：“山于春如庆，于夏如竞，于秋如病，于冬如定”^①，“画云要得……飘飘欲飞意象，画雨要得……点点欲滴意象。画风要得……不可遮盖意象。画烟要得……朦胧不明意象。”^②这些都是要求生动地再现生活真实，以形传神。

以形传神，形神兼备，可以说是产生意境的第一步，是艺术作品有无生命的分界线。

2. 超乎象外^③，迁想妙得^④。

苏轼《王维吴道子画》诗说：“吴生虽妙绝，犹以画工论，摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊”。清王昱也说：“神生画外者为上乘，神生画内者次之”^⑤。这种超乎象外，迁想妙得的要求，虽然是从绘画的基础上提出的，但它却适用于其他艺术。它比“以形传神、形神兼备”更进一步向艺术意境中的“虚”逼进，也就是向更高的“艺术真实”

①沈颢：《画麈》。

②唐志契：《绘事微言》。

③清蒋和：《学画杂论·用稿》。

④顾恺之：《魏晋胜流画赞》。

⑤《中国画论类编》上卷，188页。

逼进。

我们知道，艺术家以形写神的过程，当然要渗透自己对事物的主观评价。所以形神具备的形象中，已经隐藏着艺术家的情与理（感情与思想）。但是情理形神的结合（即情景交融）可以产生一般的形象，也可以产生不同凡响的形象，即典型。一般的形象可以产生一定的意境，典型形象则可以产生十分深远的意境，所以王国维认为：“意境有深浅”^①，“文学之工不工，亦视其意境之有无，与其深浅而已”^②。

深远的意境（有人称典型意境）不仅要求作品达到一般的气韵生动，写出事物的形神，而且要求艺术家神游象外，迁想妙得，创造成功的艺术典型，从而激发广阔的艺术联想。

超乎象外，迁想妙得，向艺术家提出了由此及彼、浮想联翩，“化景物为情思”，又化缥缈的情思为景物的要求，向艺术家提出了通过有限的形象表现无限的内容，通过直接的形象表现无穷的间接的要求，从意境的层深上说，它不只要表现出景物丰富的情趣和气氛，同时还要求作家通过形象、情趣、气氛概括其主观世界中触发的丰富艺术联想。清初画家石涛曾试图说明这一现象，他说：“山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也。山川与予神遇而迹化也。所以终归于大涤也^③”（石涛又号大涤子）。

①、②《人间词乙稿序》，署名樊志厚作，赵万里认为此文系王国维作。

③《苦瓜和尚画语录》。

超乎象外，迁想妙得的结果，使艺术典型“若游鱼衔钩而出重渊之深”，“若翰鸟缨缴而坠层云之峻”^①，在意境上，就出现“神游象外”、“意到环中”^②的统一，出现“气韵或在境中，亦或在境外”^③的纷呈叠出现象，出现“山虽一阜，其间环绕无穷，树虽一林，此中掩映不尽”^④的景深，出现“瑞雪满山，动有千里之远……物态严凝，俨然三冬在目”^⑤的幻觉，甚至由此及彼，由草书而想到闪电，夏云和水声，因行书而悟出绕树的枯藤和纷披的兰叶。在艺术形象的塑造上，甚至可能产生“当以神会，难可以形器求”^⑥的浪漫主义画面，如王维的有些画，不问四时，偏要将“桃杏、芙蓉、莲花，同画一景”^⑦，他那幅曾被沈括珍藏的《袁安卧雪图》中，居然出现了极其稀有的雪光凛冽中摇曳生春的芭蕉。因为超乎象外，迁想妙得，作家更明乎艺术虚构的重要，从而自觉掌握“简于象而不简于意”、“以一笔藏万笔”^⑧“一画收尽鸿蒙之外”^⑨的辩证法则，衣宽不悔，惨淡经营，为刻划“亲切不泛”的艺术典型，创造“想味不尽”的深远意境而斗争。

3. 尽可能把对鉴赏者想象力的估计纳入意境创造，向更

①陆机：《文赋》。

②传王绶撰：《书画传习录》。

③顾凝远谈画语，见《中国画论类编》上卷119页。

④郑绩：《梦幻居画学简明》。

⑤董其昌：《画禅室随笔》。

⑥、⑦沈括：《梦溪笔谈》。

⑧恽向论画语，见《中国画论类编》，下卷，765页。

⑨《苦瓜和尚画语录》。