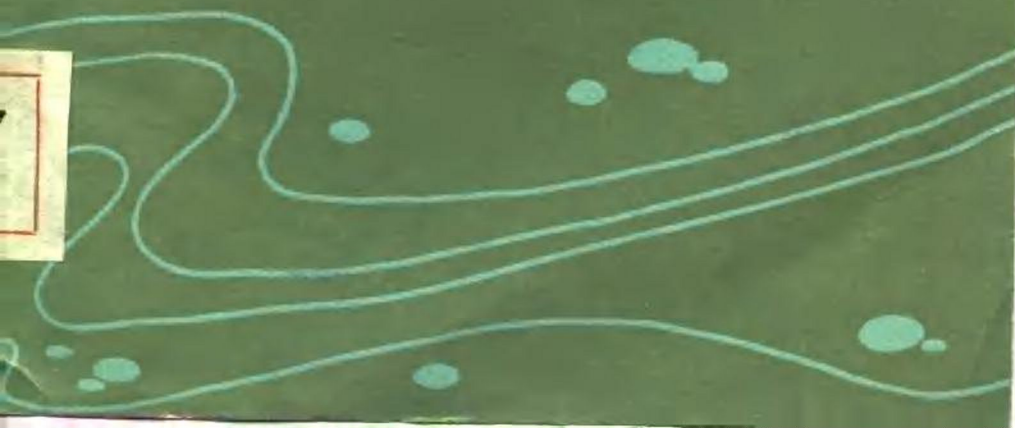


听涛集

吴战垒



听涛集

吴战垒

*

福建人民出版社出版

(福州得贵巷27号)

福建省新华书店发行

福建新华印刷厂印刷

开本850×1168毫米 1/32 9.125印张 2插页 213千字

1985年1月第1版

1985年1月第1次印刷

印数: 1—4,745

书号: 10173·659 定价: 1.25元

序

六十年代初，予居西湖，吴生战垒从游于门。其人深思好学，雅喜诗词，又以承累世书画家学，故于诗境画意，每多会心。春秋佳日，讲诵之余，相与徜徉于双堤烟水之间，悠然有浴沂风雩之乐也。

岁月不居，忽忽二十余年矣。予今老耄，养疴京华，每游北海，恍睹西湖，昔日从游，常萦梦寐。今岁战垒书来，谓将简择近年论诗谈艺之作，都为一编，命曰听涛集，索予数言，以弁卷端。予既念战垒向学之忱，乃知其文必与时俱进，而足有可观者矣。

吾浙钱塘江潮，天下之奇观也。昔人谓文章得江山之助，吾于战垒斯编验之矣。至若惊涛拍岸，江声薄枕，文情诗思，魂梦飞沉，斯境也，昔予居之江月轮山时常得之。今战垒以听涛命其集，或亦有感于斯乎？

夏承焘

八十五岁书于天风阁

目 录

序.....夏承焘

在限制中表现.....(1)

疏可走马，密不透风.....(4)

增一分太长 减一分太短.....(7)

不嫌重复.....(11)

把眼泪化为珍珠.....(16)

一个性格就是一个世界.....(18)

“厚”与“薄”.....(24)

难与易.....(27)

意境浅谈.....(31)

生活丑与艺术美.....(35)

艺术的和谐美.....(39)

诗的含蓄美.....(43)

诗的色彩美.....(46)

内美与外美.....(50)

观众的欣赏心理.....(53)

美的乘客及其他.....(56)

思想美和语言美.....(58)

诗文为江山增色·····	(60)
说“藏”·····	(61)
鱼乐·····	(63)
“九曲”的妙处·····	(64)
映日荷花别样红·····	(66)
人在景中·····	(68)
玉城雪岭际天来·····	(71)
如此峰峦信绝奇·····	(76)
“朦胧”的断想·····	(81)
美学片言·····	(83)
学步杂感·····	(86)
创新絮谈·····	(89)
散文漫话·····	(92)
小说琐语·····	(95)
诗苑小憩·····	(100)
“与其防破绽，不如忘破绽”·····	(103)
画眼睛·····	(106)
写在金菊开放的时候·····	(109)
诗艺二题·····	(116)
文艺鉴赏论三题·····	(124)
文艺鉴赏的“慧眼”·····	(141)
窥探“心灵之窗”·····	(144)
弃官归田的诗意自白·····	(152)
渔歌一曲水云深·····	(157)
杜甫的《春夜喜雨》·····	(160)
杜牧的《山行》·····	(163)

回环往复 语浅情浓·····	(165)
“江枫”琐议·····	(168)
落花流水 岂独伤春·····	(170)
一首清冷的月光曲·····	(172)
一首独特的悼人词·····	(179)
一腔义愤 慷慨高歌·····	(182)
纵有丹青下不得笔·····	(186)
酸甜乐府尝味·····	(189)
做官况味的淋漓剖白·····	(195)
北国早春的诗意感受·····	(202)
西湖春月之美·····	(208)
雪的旋律 雨的精魂·····	(214)
讽刺世态 寄慨遥深·····	(220)
诗的小品 小品的诗·····	(226)
骊歌虽短 别意深长·····	(232)
“书非借不能读也”·····	(237)
深沉悲慨 弦外有音·····	(243)
歌哭率真 风韵天然·····	(249)
闪着光与火的忆念·····	(253)
鲁迅小说的诗意美·····	(258)
读《人间词》札记·····	(270)
后记·····	(282)

在限制中表现

你一定欣赏过踩钢丝的杂技艺术吧？演员在一根袅袅的钢丝上，左旋右转，如履平地，姿态优美，动作轻盈；表演出各种高难度的技巧，宛如美妙的音符跳动在谱线上，使你的心弦发出惊叹而激赏的回音。

钢丝对于踩它的演员来说是一种限制，同时又是一种凭借。这一艺术的特色和动人之处也正在于此。

任何艺术都有它的限制。对于庸才来说，限制犹如画地为牢，使他局促不安，无能为力；对于巨匠来说，限制却是才能的磨刀石。它可以让创造的利刃脱颖而出，发出异样夺目的光芒。

人们都熟悉“七步诗”的故事。被誉为“才高八斗”的曹子建，写出“煮豆燃豆其”那样一首小诗，本来不足为奇。难得的是它产生于“七步”的限制之内。这朵开放在瞬间的小小诗花，却倾注了诗人积蓄于胸中的全部悲愤和痛苦。七步的限制，不但没有减损它，反而使之高度浓缩，格外强烈。同时，透过七步的限制，还使我们看到那个时代在宗法制度权力阴影下伦理关系的一个深刻侧面。

“七步诗”对于曹子建来说，是一种被动的限制。但是这位有才能的诗人并没有被缚住手脚，却凭借这种限制，很有力地

出他要说的话。诗神在樊笼中依然张开了自由和创造的翅膀。

富于创造性的诗人和艺术家都是不甘俯首就范的人，都是主动迎接限制，自觉接受限制的考验的人。著名国画家潘天寿的画风雄奇峭刻，独具一格。他在创作中好用“设险”和“破险”法。例如画石辄作四方形，几乎填满整张画幅，不怕犯紧迫之忌，故意设一险境；随即以妙笔破险，于石之上下左右，视位置所宜，点缀闲花野草，浓淡苔痕，经过一番匠心经营，顿觉气韵生动，化险为奇了。潘老戏称之为“置之死地而后生”。

“晚岁渐于诗律细”，杜甫的律诗矩度森严，向有“诗圣”之誉。但是他那感念苍生的情思和磅礴的才气，并没有俯首于平仄拗顺之间，而象约束在三峡中的长江，奔腾咆哮，水柱触天，“高江急峡雷霆斗”，诗行间滚动着震撼人心的雷电般的旋律。

辛弃疾是一位豪放而不惯拘束的大词人。他爱囊括前人的诗文入词，本领在于使现成的语句，一经自我情思的浸染，就变得语语如同己出，仿佛天造地设，字字不可撼动。请看这首《八声甘州》：

故将军饮罢夜归来，长亭解雕鞍。恨灞陵醉尉，匆匆未识，桃李无言。射虎山横一骑，裂石响惊弦。落魄封侯事，岁晚田园。谁向桑麻杜曲？要短衣匹马，移住南山。看风流慷慨，谈笑过残年。汉开边，功名万里，甚当时健者也曾闲？纱窗外、斜风细雨，一阵轻寒。

这首词表面看几乎完全袭用《史记·李广传》和杜甫《曲江》三章的语意，然而作者并不想在词中复述这位飞将军的故事。他巧妙地借用传文中的原话，自然合律，妙语天成，借古人的酒杯浇自己的胸中块垒。健者投闲，英雄老去的无限悲愤，溢于字里行间。近结尾处那一个仿佛不经意的问号，以及那一阵袭人

的细雨轻寒，把作者读《李广传》的心境和感受和盘托出了。仿佛信手拈来的语句，一经感情的浸渍和交流，从《史记》和杜诗移植到词中，已经生根和融化，它不复是限制，而化为独特的发现和创造了。这种糅括功夫，较之自铸新词，在某种意义上说更为困难，需要更高的技巧。

歌德在一八〇二年写的一首十四行诗中，有这样一个警句：

巨匠在限制中才能表现自己。

巨匠之所以能在限制中表现自己，是因为他充分掌握了限制的规律。限制的规律，也正是艺术创造的规律。

诸葛亮草船借箭，这是人们熟知的故事。周瑜限他十天内监造出十万枝箭，他却自限为三天。因为他懂天文地理，掌握了长江有雾的规律，故能行施巧计，满载而归，在限制中获得了胜利的自由。在这里，限制恰好成为表现诸葛亮智慧的凭借。

自由是对于必然的认识和利用。对于艺术创造来说也是如此。

艺术巨匠对于限制的态度决不是回避，而是深入钻研它，努力克服它，直到彻底掌握它。他克服了一个限制，又向新的限制进军。如此自强不息，精进不已，方能永葆其艺术之青春。

一九八〇年一月

疏可走马 密不透风

疏密关系是绘画结构的要着，传统画论中还有两句形象化的诀语，曰：“疏可走马，密不透风。”这实在说得好极了。如果从表面上看似乎有点“绝对”，实际上却是极而言之，在夸张中抓住了疏密之间的辩证关系。

一个有创造才能和艺术魄力的画家，他知道在该疏的地方就大胆地疏，即使“疏可走马”也不会空洞无物；在该密的地方就大胆地密，哪怕“密不透风”也不致迫塞闷死。这是因为他有全局在胸，并不把疏或密当作孤立的部分来看，而以命意去决定疏密的变化，故能刻意经营，大胆放笔，该疏则疏，该密则密，通过独特的构图使作品显出强烈而鲜明的艺术个性。

画家关山月所作的一幅红梅，虬枝交错，繁花照眼，密密层层，很少空白之处，大有“密不透风”之概。但它并不使人感到郁闷，却从花枝繁密处透出一股强烈的报春信息，叫人想起“红杏枝头春意闹”的那个“闹”字的意境来。又如看郑板桥的墨竹，萧萧数竿，缀以顽石一拳，留出大片空白，却使人如闻满林风雨，并启示你去体味画家对民生疾苦关心的深情。

元代著名画家吴镇（梅花道人），擅长水墨山水，所作墨气淋漓，峥嵘郁茂，构图多以“密”取胜；而与他同为“元四家”

之一的倪瓒（云林）却颇异其趣，喜写疏林断岸，浅水遥岑，追求一种“天真幽淡”的境界，构图每以“疏”见长。林纾在《春觉斋论画》中引述文徵明的话说：“看吴（镇）画，当于密处求疏；看倪（瓒）画，当于疏处求密。”“密处求疏，疏处求密”，这两句话揭出了疏密关系相反相成的辩证法，颇为精当，它对于创作和欣赏都不失为一条准则。的确，倘若密处无疏可求，则少空灵之趣，势必堆砌臃肿，以致闷杀作品的生机；反之，如果疏处无密可求，则无蕴蓄之致，使人一览无余，毫无意味。

一般人都懂得“密处”有画，而可能不太懂得“疏处”也有画，因此这一点颇有一提的必要。笥重光的《画筌》有云：“位置相戾，有画处多属赘疣；虚实相生，无画处皆成妙境。”王石谷、恽寿平阐发这几句话说：“人但知有画处皆画，不知无画处皆画。画之空处，全局所关，即虚实相生法。”所谓“无画处皆画”，是就虚实相生的辩证关系而言的，这种效果正是从无画处与有画处之间的疏密交错和相互呼应的内在联系中产生的。传统画论有“计白以当黑”之语，就是看重空白的重要性，把空白当笔墨来对待，力求意到笔不到，将空白有机地融入整幅画的意境之中，不仅造成形式上的美感，而且赋予某种特定的意蕴。上面提到的那位王石谷，画过一幅《风雨归舟图》，据说画面上只有迎风堤柳数条，远沙一抹，以及孤舟蓑笠而已。有人问：“雨在何处？”欣赏此画的方薰答曰：“雨在画处，又在无画处。”这个回答很妙。“雨在画处”，是说画上的堤柳含风，远沙隐约，中流一叶等实景已渲染出一派雨意；“雨在无画处”，是说虽然没有画出雨的线条，但令人从总体感受上联想到空濛的无画处正弥漫着潇潇的雨幕。

疏密相间、虚实相生，不独绘画如此，其他艺术亦然。画的空白，颇类似于戏剧的潜台词和电影的空镜头。没有说出来的，

比说出来的更深沉有力；没有人物的镜头，却可以让你感受到某种特定的氛围和情思；正所谓“不着一字，尽得风流”。再拿诗歌来说，例如《木兰诗》，写木兰代父从军前的心理和征途中的思亲之情，以及解甲归里后与家人团聚的情景，回环往复，极意铺陈，有云：“东市买骏马，西市买鞍鞢，南市买辔头，北市买长鞭。旦辞爷娘去，暮宿黄河边。不闻爷娘唤女声，但闻黄河流水鸣溅溅。旦辞黄河去，暮至黑山头。不闻爷娘唤女声，但闻燕山胡骑鸣啾啾。”“爷娘闻女来，出郭相扶将。阿姊闻妹来，当户理红妆。小弟闻姊来，磨刀霍霍向猪羊”等等，用笔可谓“密”矣。但其写木兰军中征战之事，虽为时十年之久，却只用“将军百战死，壮士十年归”寥寥数句一笔带过。唯其如此，才显得重点突出。抒情主旨所在，不厌其详；而无关宏旨处，略作交代，点到即可。这样，诗就跌宕而有神韵，富有内在的节奏感和韵律美。中国古典小说讲究“有话则长，无话则短”，也是深谙疏密之辩证法的。有话时，“看官休嫌絮烦”；无话处，“一边按过不表”。详略得当，主旨分明，不是眉毛胡子一把抓。凡高明的作者，都知道在什么地方该泼墨如云，什么地方该惜墨如金；同时还善于因虚见实，由实悟虚，留出适当的空白，让读者去掩卷深思，以收到“不写之写”的艺术效果。在这方面，吴敬梓、曹雪芹都堪称行家里手。

有的作者喜欢夸多斗靡，填鸭式地以排比材料和情节来耀其腹笥之富，其结果使作品板实有余，空灵不足，其失在于太“密”。也有本无多少货色，企图唱“空城计”，以“疏”来藏拙者。然而捉襟见肘，肤廓不成章法，这就不足以言疏密之疏，而流于空疏之疏了。

一九八〇年

增一分太长 减一分太短

古希腊的哲人亚里斯多德说：“我们在谈论某些好作品的时候，常说它们是不能增减的，意即过多和过少都有损于完美，而适度则可以保持完美。”要做到适度，就必须注意表现的分寸。俗话说：“差之毫厘，谬以千里。”艺术表现贵在恰如其分。宋玉在《登徒子好色赋》中形容美人的身材适中，有两句话：“增之一分则太长，减之一分则太短”，可以借用来说明艺术表现的适度。

适度是艺术形象准确性的基本要求，没有这一前提，就会歪曲事物的本来面貌，也谈不上形象的鲜明性和生动性。艺术家再现大千世界的“芸芸众生”和万物属类，都必须准确地把握其本质特征，他尽可以扬起创造的风帆，驰骋艺术的想象，但是必须做到适度，要“随心所欲而不逾矩”。

适度对人物塑造的关系至为重要。这就必须准确地把握人物的阶级本质和个性特征，恰如其分地表现其性格基调，令人信服地揭示其性格发展的内在逻辑。描写英雄人物，亦要注意适度，不能任意拔高。鲁迅批评《三国演义》的人物描写：“欲显刘备之长厚而似伪，状诸葛之多智而近妖。”（《中国小说史略》）这就是不适度的弊病。《水浒传》写武松打虎，则是艺术适度感

的一个适例。武松这位微醺中的英雄，在突然见到老虎时，决非“脸不改色心不跳”，而是大吃一惊，“酒都做冷汗出了”。他用全力来对付老虎，不敢丝毫造次。作者为我们描绘了一幕人虎相搏的惊心动魄情景：武松从躲闪老虎的扑、掀、剪，到紧急中抡起哨棒狠劈而落空；从顺势揪住老虎的顶花皮不放，到“偷出右手来”尽平生之力痛击虎头；一系列细腻的描写，都使人屏气凝神，感到十分真实。当老虎倒在血泊中时，武松双手去提，却提不动，“原来使尽了气力，手足都苏软了。”这一笔极有分寸，写出经过生死搏斗后业已精疲力尽的真实境况。而最后出现假虎的余波，使武松禁不住喊出：“阿呀！我今番罢了！”这摇曳的笔致更增添了性格的真实性和艺术的分寸感。作者没有把武松神化，而令人信服地塑造了一位血肉之躯的英雄。试想，如果让武松大摇大摆地上了景阳冈，三拳两脚就打死老虎，轻而易举地把死虎扛在肩上，而在碰到那两只猎人装扮的假虎时，他不但不吃惊，反而哈哈大笑：“来得好，来得好！都撞在老子的拳头上了！来一个打一个，来两个打一双！”如此，“高大”则“高大”矣，可惜“高大”得荒唐无度，没有丝毫活人的气息了。

写英雄要适度，写反面人物也不能简单丑化。曹雪芹笔下的凤姐就是一个艺术适度感很强的典型。作者并没有把她写成一个浅薄的泼妇，她的性格本质是通过一系列假象的折光映照出来的。她所干的“刻薄事”，无不带有独特的表现形态和性格烙印，“明是一盆火，暗是一把刀”，杀人不闻血腥味。曹雪芹写这个人物，不用单色平涂法，而用了许多“中间色”，五彩缤纷，呈现了社会生活和人物性格的全部丰富性和复杂性。

适度对于表演艺术也有重要的意义。表演上的“过”与“不及”都有损于角色的创造。演戏要“不瘟不火”，恰如其分。有些缺乏艺术修养的演员，在台上极力卖弄，意在哗众取宠，反而

弄巧成拙。戏剧界的行话称这种过分的表演为“洒狗血”。优秀的表演艺术家，对于所演的角色既有深刻的理解，又有娴熟的表演技巧，其一颦一笑，一言一动，无不恰到好处，活脱脱是“这一个”角色。他看来不象二、三流的演员那样卖力，却显得法度谨严而又悠游不迫；有的动作只是点到而已，却如宋人郭熙的山水画，“天外数峰，略有笔意”，引人遐想无穷。

当然，艺术的适度并不排斥夸张，毋宁说更有赖于必要的夸张。因为夸张是强调事物本质特征的重要艺术手段。夸张得适度，可以使形象更酷似，更传神。即以“增之一分则太长，减之一分则太短”这句话来说，它是形容适度的，但本身又是夸张的。在日常生活中，我们对于恰到好处的事物，会情不自禁地赞道：“真是好得不能再好了！”这也是以夸张来形容适度。这一类事例很多。

又如《儒林外史》描写屡困名场的穷秀才范进，因一旦中举而高兴得发疯，笔致是多么夸张而适度！还有写严监生临终时为两根灯芯费油而不肯咽气，又是何等适度而深刻的夸张！读者决不会感到这类描写的过火或荒诞不经，却透过夸张这面艺术的放大镜，更清晰地看到了细密的性格肌理和人物灵魂深处的奥秘。

但是，夸张本身也有个适度的问题。“隔壁三家醉，开坛十里香”。这是形容好酒的夸张。一打开酒坛，近者醉倒，远者闻香；把好酒的芳烈夸张得何等强烈！夸张而不强烈，使人误把夸张当作实写，那就糟糕。“白发三千丈，缘愁似箇长”，读者一看就懂；如果说“白发垂一丈，缘愁似箇长”，长度缩小到三千分之一，读者反而会感到莫明其妙，怀疑这白发究竟有没有如许长。因为前者强烈而鲜明，后者则介乎夸张和实写之间，容易滋人误解。杜甫有两句诗，形容孔明庙前古柏之粗大，云：“霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺。”这“四十围”和“二千尺”两

个数字，引起了北宋著名数学家沈括的怀疑，他计算了一下：“四十围乃是径七尺，无乃太细长乎？”《靖康缙素杂记》的作者黄朝英则出来为杜甫作辩护，他认为杜甫是以古制来计算的，“古制以围三径一，四十围即百二十尺，围有百二十尺，则径四十尺矣，安得云七尺也？……径四十尺，其长二千尺宜矣，岂得以太细长讥之乎？”他们两位虽然算法不同，但都把诗的夸张当作实写来看，因而殊途同归，其误则一。其所以如此，一方面固然在于他们过于拘执，缺少一点艺术的眼光；另一方面也因为这两句诗的夸张意味还不太强烈和鲜明，有貌似实写之嫌（尤其是“四十围”一语）。或者换句话说，夸张得还不够“适度”，以至于连沈括这样有相当文艺修养的人，也在读诗的时候拨起了算盘。这个小小的例子，也许可以使我们从创作和欣赏两方面引出一点有益的教训，并进一步领悟到一点艺术夸张与适度之间的道理吧。

一九八〇年

不 嫌 重 复

俗话说：“好戏没有三遍唱。”这是说简单的重复使人厌烦。然而艺术创作中必要的重复，却不但不会使人生厌，反而通过重复和变化的统一，造成一种递进的节奏，逐层开拓艺术的意境，加强表现的力度，深化作品的主题，并给人一种又熟悉又新鲜的独特感受。

戏剧中，人物的同语重复和动作重复就是常见的一种表现手法。从通常的意义上说，重复的目的在于引起观众足够的注意，以加深印象。因为戏剧是动的艺术，关键处如不交待清楚，观众稍一疏忽，就无法回头再看。因而有人说关键的话必须重复三遍：第一遍是给全神贯注的观众听的；第二遍是给一般观众听的；第三遍是给那些粗心大意，没有听清第一、第二遍的观众听的。关键的动作也是如此。这一类重复的手法虽然必要，却还不是技巧的上乘。另一种重复则有所不同，那就是同一句话或某些表情示意的动作，在同一人物或不同人物口中或身上反复出现，但每一次反复都包含着不尽相同以至完全相反的内涵。这种重复，乃是形式之“同”与内涵之“异”的对立统一。这种对立统一是在反复的过程中实现的。它使戏剧矛盾通过空间中的相互对比和时间上的前后对比，逐渐暴露其本质特征，从而起到展示人