

文學研究年刊

1985年

南开大学中文系編



南开大学出版社

文学研究年刊

第一辑

南开大学中文系《文学研究年刊》编辑部编

南开大学出版社

封面题字：王学仲

文学研究年刊

第一辑

南开大学中文系

《文学研究年刊》编辑部编

南开大学出版社出版

(天津八里台南开大学校内)

新华书店天津发行所发行

天津宝坻牛家牌印刷厂印刷

1986年3月第1版 1986年3月第1次印刷

开本：850×1168 1/32 印张：7.375

字数：182千 印数：1—1,800

统一书号：10301·25 定价：1.50元

目 录

艺术创造是再现与表现的统一·····	梁志诚 (1)
论反动阶级人物形象的“人性”描写·····	刘大枫 (18)
论“以物观物”·····	张毅 (37)
近代小说理论评议·····	李瑞山 (49)
《庄子》“三言”探微·····	杨成孚 (63)
《虬髯客传》考·····	李剑国 (76)
李商隐诗臆说(四首)·····	郝世峰 (92)
杰出的公案剧《后庭花》·····	陶慕宁 (108)
中国古代小说的叙事观点·····	鲁德才 (119)
在苦闷、彷徨中探索前进·····	焦尚志 (145)
——试论茅盾《动摇》的思想倾向	
人物的真实 历史的真实·····	刘慧贞 (157)
——谈巴金《家》中觉新、梅、鸣凤形象的时代特征	
论曹禺《原野》的戏剧性·····	潘克明 (172)
托尔斯泰与车尔尼雪夫斯基·····	任子峰 (188)
当代日本的柳宗元研究·····	〔日〕户崎哲彦 (210)

艺术创造是再现与表现的统一

梁 志 诚

当前，文艺界在艺术创造问题上存在着两种不同的观点。一种观点认为，艺术是客观现实的再现，这是一种传统的看法；另一种观点则认为，艺术是艺术家主观世界的表现，这是近年来逐渐流行起来的一种看法。与此相关联，在解释艺术特质的问题上，有些同志坚持形象性是文艺的基本特征；另一些同志则主张情感性是文艺区别于其他社会意识形态的主要特点。上述从不同的问题或角度所产生的分歧意见，虽在着眼点和内涵上不尽相同，但在实质上都涉及到审美认识和创造中的主客体的关系问题。

笔者认为，艺术创造既是审美主体与客体的统一，因而就不可能不是再现与表现的统一。在规范艺术的基本特征上，“唯形（象）论”或“唯情（感）论”都是片面的（这个问题需另文专门探讨）。在艺术的再现与表现问题上，尽管因为艺术创造所遵循的原则和方法不同，采用的物质媒介和表现手段有别，特别是由于艺术家的个性差异等等因素，有些艺术创作侧重于再现，有些侧重于表现，但在创造过程中再现与表现并非相互排斥、相互对立，而是相辅相成、相得益彰的。在艺术创造中单纯的再现或表现，都不可能创作出真正具有审美价值的艺术作品。

一

从艺术创造中审美主体与客体的关系来看，艺术作品是主观对于客观的反映。但它不是机械地摹仿现实，而是以现实提供的素

材为原料而进行的美的创造。在这个过程中必然会把主体的属性融化到作品中去。如果把艺术作品比做“镜子”的话，那么它就不只是现实的一面“镜子”，同时也是艺术家心灵的一面“镜子”。席勒曾经指出：“真正美的东西必须一方面跟自然一致，另一方面跟理想一致。”^①在艺术美的创造过程中，作者的思想感情、道德理想、艺术好尚等等主观因素，经过感知、理解、想象和思维等等心理过程，必然会渗透到对于客观现实生活的反映中去，达到水乳交融、难解难分的程度。这是一个复杂的审美心理过程。就如同蜜蜂酿造蜂蜜，必然要将采集的花粉同它自身的各种生物成分相化合，再经过复杂的化学变化过程那样。两者不同的是：从花粉到蜂蜜在形态上已经发生了变化，然而艺术在表现形态上却必须按照现实生活固有的形式加以再现。所以艺术作为美的创造物，既有再现的因素，又有表现的因素，是再现和表现的统一、现实和理想的统一。

西方美学在传统上强调艺术是对现实的摹仿和再现。俄国革命民主主义者的美学，继承并发展了这个传统。车尔尼雪夫斯基说：“再现生活是艺术的一般性格，是它的本质。”虽然他同时也指出了艺术还要“说明生活”“对生活现象下判断”，^②但在总的理论倾向上，他对艺术的主观表现因素是没有给予充分注意的。因而，在今天来看，他将艺术定义为“再现生活”，就显得不够全面。

与西方传统的美学思想不同，中国古典美学则侧重于强调艺术的主观表现因素。这一方面表现在：“诗以言志”、“画以表意”、“乐以象德”作为艺术创作的指导思想，曾经长期影响了中国艺术的发展；与此相联系的另一方面是，在美的创造上，中国古典美学历来将艺术当作一种人格化的表现，往往着重从艺术家的主观条件上提出各种要求。如庄子曾说，“真者，精诚之至也。不精不诚，不能动人”；^③王充也认为“诚见其美，欢发于内也”，“故

由心而诚，由诚而言，由言而诗也”；^④传统的文论也都强调要“修辞立其诚”。所以，中国美学对艺术提出的要求，就不仅是形真，景真和事真，还要求主观表现上的情真、意真和理真。“精诚由中”才能真实而不虚饰地表现主观世界，也才能忠实于现实，正确而不加歪曲地反映客观世界。这比要求艺术真实地“显现”客观现实，显然是更加触及了艺术创造问题的根本方面。此外，我国传统美学还经常论及艺术家的品格素质，如德、才、学、识、胆、趣等等，对艺术创作的重要作用。所有这些对艺术家的心灵、人格方面的要求，都显示了中国美学侧重于强调主观表现的特点。

因此，中国传统美学不是从摹仿或再现客观现实的角度出发，来解释艺术的本质。而是将艺术理解为：艺术家在感受客观外物的基础上，通过描写外在事物而抒发内在情志的一种表现和创造。正是基于这种认识，我国的艺术理论很早就开始了对艺术创作心理过程的探索。这种探索在起始虽仅限于对审美心理过程的简单描述，但是却已经带有朴素的唯物主义因素，同西方早期的唯心主义美学将艺术的产生归结为“神灵”的启示，是根本不同的。如我国最早的音乐理论专著《乐记》中说：“人心之动，物之使然也。感于物而动，故形于声”；“声相应，故生变，变成方谓之音。”^⑤这里首先指明了人的思想感情的变化是由客观事物引起的。进而指出情动于中故形于声，将不同的声音组合在一使，使之达到和谐、共鸣而又富于变化，合乎一定的规律，于是就产生了音乐。所以“人之道，性之变”，都可以在音乐中得到真实而充分地表现。这就从客观（物）与主观（心）两个方面，在美的创造的不同层次上揭示了音乐形成的过程。虽然这种阐释还是简单的，但在两千余年之前就达到如此概括而合理的认识，却是难能可贵的。

中国艺术虽然重在抒情言志，在美学思想上也侧重于强调表

现，但并不排斥对客观事物的描写和再现，而且认为描写客观事物的形貌及其他外在特征，是必不可少的。在中国美学史上，如诗歌的“言志说”和“缘情说”历来被奉为诗歌创作的宗旨。然而与此相互为用，并行不悖的，还存在着“比兴说”，也一直被当作诗歌创作的圭臬。按照《毛诗正义》的解释：“比者，比方于物；兴者，托事于物”。^⑥刘勰也曾指出：“比之为义，取类不常，或喻于声，或方于貌，或拟于心，或譬于事。”^⑦诗歌总不能亦裸裸地直抒胸臆，必须借外物外事而抒情言志。如宋代李仲蒙所说：“索物以托情……情附物也；触物以起情，物动情也。”^⑧这也就是说，在诗歌创作中情与物是不可分离的，比是借物以托情，兴是睹物以起情，主观情志的表现不可能脱离客观事物的再现。如果说“言志抒情”强调的是主观表现的重要性，是从创作的目的论方面来说的，那么“比兴”则强调的是客观再现的必要性，是从创作的方法论的意义上来说的。可见，我国的诗歌美学虽重在强调表现，但总的要求还是表现与再现的统一。

我国美学史上对于创作过程中心与物的关系，在认识上具有明显的辩证观点。陆机曾把艺术构思中的想象活动描述为“情惝恍而弥鲜，物昭晰而互进”“笼天地于形内，挫万物于笔端”“使情貌之不差，故每变而在颜”^⑨。刘勰也认为“诗人感物，联类不穷”，“情以物迁，辞以情发”。“写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。”^⑩这都是说在艺术构思和艺术传达活动中，心与物交流，情与景互现，两者通过想象活动相互生发和渗透，推动和完成艺术创作的整个过程，最后达到“指事造形，穷情写物”，“使味之者无极，闻之者动心”。^⑪由此可见，从具体的创作过程来看，艺术地表现与再现也是不可能截然分开的，表现不可能不结合着再现。

后来，我国诗歌理论中所提出的“景与意”“景与情”、“理与物”的关系，实际上也涉及了再现与表现的问题。《文镜秘府论》

中说，诗贵“景物与意惬者相兼道”。若一向言意而不及景物无味，“景语若多，与意相兼不紧，虽理道亦无味。”^②王夫之对情与景的关系则说得更加深刻：“关情者景，自与情为珀芥也，情景虽有在心在物之分，而景生情，情生景，哀乐之触，荣悴之迎，互藏其宅。”“情景名为二，而实不可离。神于诗者，妙合无垠。”“不能作景语，又何能作情语耶？”^③沈德潜则认为：“理难言罄，每托物连类以形之，借物引怀以抒之。”^④他们说得十分明确，作为主观表现因素的意、情、理，必须和客观的境、景、物结合起来，借助于外在事物的描写才能给以形象的表现。这表现了中国古典美学对艺术创作的规律，很早就有比较深刻地理解。艺术创作在其本质上不可能不是主客观的统一，表现和再现的统一。为什么一幅不表现作者心灵纯粹抄袭自然的“画”，或一首缺乏形象描写而质直说理抽象表情的“诗”，毫无艺术的魅力？其根本原因正在于没有将表现因素和再现因素结合起来。

各种艺术尽管都包涵着再现与表现的因素，但不同的艺术种类在这两者的比重上却并非铢两悉称的。例如造型艺术和表现艺术、叙事文学和抒情文学相比较，一般地说，前者以再现为主，后者则以表现为主。所以，不同的艺术品种在艺术表现力方面，也各有自身的长处和局限。清代叶燮敏锐地看到了这一点，他认为“能尽天地万物之情状者”，莫如画与诗。画“为有形者所不能遁”，诗“为有情者所不能遁”，并进而指出：“画者形也，形依情则深；诗者情也，情附形则显。”^⑤这种看法是相当深刻而具有启发性的。绘画长于描摹客观事物的形象，以再现为主，如果它能够吸收表现艺术的长处，从中灌注着深刻而丰富的意蕴和情感，充溢着饱满的诗情，就能够避免自然主义的临摹现实，使画的意境更加深远，耐人寻味；诗歌长于抒情写意，倘使能够从绘画艺术中吸收再现事物的长处，真切而形象地写景状物，溶情于景，就能使抽象的情志获得富有感染力的显现。苏轼称道王维的

诗画为“诗中有画”，“画中有诗”；我们现在也常常赞美那些富于诗情画意的其他艺术作品。从审美欣赏到艺术创造都证明了艺术的再现与表现相互为用就愈增其美、愈能加强艺术的表现力和感染力。那种单纯地强调艺术都是“自我表现”，或者一味沉缅于艺术的抽象化表现，将西方现代派艺术当成现代文艺发展方向的思想观点，是同艺术规律相违背的。相反，如果只强调艺术是现实的再现，而不承认艺术同时也具有主观的表现因素，也是缺乏辩证观点的。因此，立足于“再现”论去批评“自我表现”说，不仅缺乏说服力，而且容易忽视艺术家在创作中的主观能动性，导致取消艺术创作的个性。

西方古典美学家虽然强调艺术是对现实的摹仿或再现，但不少有见地的美学家也并不排斥艺术表现作者的主观理想和情感。如罗马批评家斐罗斯屈拉特就曾指出：“摹仿只能造出他已见过的东西，想象却能创造出他没有见过的东西。”“它会泰然升到自己理想的高度。”^⑩贺拉斯在《诗艺》中也说过：“一首诗仅仅具有美是不够的，还必须有魅力，必须能按作者愿望，左右读者的心灵。你自己先要笑，才能引起别人脸上的笑容……”^⑪尤其是到文艺复兴之后，越来越多的艺术家都不满足于被动地摹仿自然，而进一步要求艺术的理想化和典型化，提出艺术要创造“第二自然”。有些人对亚里斯多德关于诗只“摹仿行动”的说法，提出怀疑和异议，主张艺术应该表现人的心理和情绪，从而使描写主观心理状态的抒情诗，在文艺领域里占有了一定的地位。至于十八世纪的一些浪漫主义艺术家就更进一步突破了“摹仿论”的局限，有的人认为：“一旦排斥了理想化，任何对真实的摹仿都永远是平庸的。”^⑫还有人甚至说：“诗就是人的全部思想、热情、情绪和语言的花朵和芳香”^⑬英国诗人拜伦则超出文学领域，对造型艺术发表意见。他认为：“雕刻一般说来可以说都比自然本身更富有诗意。只要它体现了，具体化了真实自然

中所找不到的理想的美与崇高”；“大画家并不刻板地临摹野景，却自己创造一幅野景”，“他所画的天空并非自然的天空的形象。它是由很多不同的天空所组成的……而不是任何一天的天空的全盘摹仿。”^② 上述看法都强调了艺术的表现性的一面。在“摹仿论”广泛流行并历来居于统治地位的西方，能够别树新帜，无疑是很可贵的；而且其中有不少看法是具有合理因素的，至今仍然具有现实的意义。

如果说这些浪漫主义作家出于追求表现主观心灵和理想的激情，在观点上还不免于偏激，在理论上还缺乏深入细致的分析，那么，后来的黑格尔就在一定程度上弥补了这一缺陷。黑格尔作为西方美学思想的集大成者，一方面肯定了摹仿“自然现实的外在形态也是艺术的一个基本因素”，他并不一般地反对摹仿自然；但另一方面又反对将摹仿看成“艺术基础中首要的东西”，以至当作艺术的标准和目的。他指出：“所谓摹仿就是完全按照本来的自然形状来复写，即使摹仿的再逼真，也比不上自然现实的东西”，“就象一只小虫爬着去追大象”；而且，由摹仿带来的快感是有限的”，人们虽然能够以自己的勤勉工作和掌握的熟练技巧，在复制自然中得到一些乐趣，但是“仿本愈酷似自然的蓝本，这乐趣和惊赏也就愈稀薄，愈冷淡”，以致象有些画象那样“逼真的讨人嫌”；他还认为艺术中的“绘画和雕刻所表现的对象虽然象是逼真自然的”，“而建筑和诗却很难看作自然的摹仿”^③。黑格尔的这些论述表现了他对艺术本质的深入思考，思想表述得相当深刻。可以说是击中了“摹仿论”的要害，具有启人深思，耐人追索的意义。

在黑格尔看来，艺术的目的并非为了摹仿事物的外在形状，而是为了借助感性形式来“满足更高的心灵的旨趣”，通过灌注生气于其中的“意蕴”，唤起人们心灵深处的反应和回响。因而在艺术中“感性的东西经过心灵化了，而心灵的东西也借感性化

而显现出来了。”所以他认为：“只有通过心灵而且由心灵的创造活动产生出来，艺术作品才成其为艺术作品。”^②在这里，黑格尔强调艺术不在摹仿而在创造，是感性与理性，内容与形式的统一。这不能不说是艺术规律问题上超越前人的洞见，其中明显地存在着辩证法的合理因素。值得指出的是，他对艺术的本质和规律的理解，比较地接近中国传统美学关于“心与物”“情与景”“意与境”之间的关系的说法，这表明不同民族对艺术规律的见解存在着共同之处。但是，中国古典美学强调的“立象以尽意”“借景以抒情”，所指的是意蕴和情趣借感性形象而获得表现。其中的意蕴、情趣是内心感于外物而产生的心灵感受和认识，根源于朴素的唯物论。而黑格尔所谓的“意蕴”“旨趣”却是根源于神秘的“绝对理念”，实质上是客观唯心主义的。在黑格尔之后，克罗齐等人从主观唯心主义出发，否定了黑格尔美学中的理性因素及其辩证法的合理内核，发展并夸大了他的唯心主义方面，提出所谓直觉——表现——创造——艺术的公式，将艺术归结为“直觉即抒情的表现”，鼓吹“形式是唯一重要的东西”。在对艺术的本质和规律的理解上，就不如黑格尔的理论更符合艺术创造的实际情况，更接近于真理。

纵览古今中外，美学家们在回答艺术究竟是再现抑或表现的问题，之所以各主一端，意见纷纭，其原因是十分复杂的。从主观方面来说，固然在于人们哲学观和艺术观的不同，这是无庸赘述的。但在客观方面却又同一定社会的历史文化情况密切相关。中国的文化艺术历来深受儒、道两家传统思想的熏陶，儒家偏重于伦理方面的“诗教”，如“诗者，持人情性”，“志者，仁义而已矣”；道家的“言象尽意”之说如“象以立意”，“言以存意”等等，都对中国美学产生了巨大而深远的影响。所以艺术领域里的“言志”“言情”“象德”“表意”“畅神”之说，历久而不衰。另一方面，任何艺术理论都是对于艺术实践经验的总结。从中

西艺术发展的流变进行探索，大体可以见出这样的轨迹：在中国最先发展成熟的艺术部类，是具有抽象表意功能的书法和擅长于言志表情的抒情诗歌；而善于细致描绘现实生活的小说和戏剧的发展成熟，则是较为晚近的。这种特定的文化历史结构，是形成中国的美学思想强调以表现为主的原因之一。但在西方最先发展成熟起来的是古希腊的人体雕塑、叙事诗和戏剧艺术，而这些艺术部类多是以具体细致地描绘社会生活见长的。亚里斯多德正是在总结史诗、悲、喜剧等艺术实践经验的基础上，系统地阐明了艺术的“摹仿说”。亚氏作为西方美学思想的奠基人，对后世的文艺理论批评及创作实践都产生过重大影响。正象车尔尼雪夫斯基所说：“他的概念竟雄霸了两千年”。更为重要的是西方艺术创作长期以来是以古希腊罗马时期侧重于再现性的艺术为典范的，这种特定的文化历史结构，则是形成西方美学以强调再现为主的原因之一。

另外，艺术家不同的艺术实践，也往往影响到他们对艺术的再现或表现问题的看法。浪漫主义艺术家在创作中着重于主观理想和情感的抒发，所以他们在理论上更为强调艺术的表现性；而现实主义艺术家在创作中侧重于对客观现实的逼真描绘，因而他们更加强调艺术的再现性。至于不同的艺术种类和艺术形式，如绘画、雕塑之与音乐、舞蹈，工笔画之与写意画，叙事诗之与抒情诗，话剧之与戏曲等等，再现因素和表现因素各有侧重，也是显而易见的。尽管艺术现象如此复杂，但我以为艺术在本质上是相同的。艺术的共同相通之处常常促使不同的艺术品种之间相互吸取某些长处，更何况还存在着不少的综合性艺术。因此作为艺术的共同性的规律，就不能单纯地归结为再现，或片面地归结为表现。作为特定的艺术品类确实存在着以表现为主或以再现为主的不同情况，但这只能表明它们的特殊性，就艺术的总体来说，带有普遍性和必然性的规律则应是再现与表现的统一。因为人们

主观世界的丰富性不仅根源于客观世界，而且必须通过丰富多彩的客观事物才能加以展现。如果艺术创造根本脱离对于客观世界的反映，不仅会完全失掉其思想认识价值，并且会使艺术家主观心灵的东西无法获得感性显现，其结果必然变成“个人心造的幻影”；反过来说，艺术地掌握世界是人们在审美理想的指导下，能动地改造客观现实的创造性活动，如果脱离了主观表现，缺少艺术家主观思想情感的灌注，势必使作品失掉艺术的生命和个性。

西方自克罗齐提出艺术即“直觉的表现”以来，现代派艺术广为流行。在艺术创作上一反过去侧重再现和写实的特点。有些现代派对现实主义的传统艺术提出种种批评和贬责，力图反其道而行之，于是形形色色、名目繁多的抽象主义、表现主义、立体主义等流派相继迭起。其中某些艺术家突破传统束缚，大胆创新，并着意吸收中国古典艺术重表现的特色，确实丰富了艺术的表现方法和描写技巧，这些都是不应一笔抹杀的。但是，我们也不能不看到大量现代派的创作，由于片面地否定传统，狂热追求绝对地“自我表现”，不惜违反艺术规律，将艺术的再现性、真实性和形象性，统统抛到九霄云外。如象征派声称它是“客观摹写的敌人”，表现主义主张从“自我出发”、“由内向外”，断言“世界形象都在我们自身”，他们明确宣布：“艺术是表现，不是再现”。在艺术创作上则肆意将现实生活的本来面貌加以肢解，完全根据个人的主观意象加以重新组合，无视客观现实生活的逻辑，有的甚至专门去追求“丑”和“怪”。对于这种否定传统，背离现实，摒弃再现的艺术主张和创作倾向，我们绝不能因为它们有其存在的社会基础和影响，而笼统地加以肯定和赞赏，更不能搞什么“横向移植”。至于对待现代派的艺术创作，我们是主张具体分析，分别不同情况给以评价的。现代派中有些杰出的艺术家，在艺术上进行艰苦探索，力求创新，确实也创造了一些优秀作品，如卡

夫卡的《变形记》、斯特林堡的《鬼魂奏鸣曲》、某些印象派大师的绘画等等。然而，就这些具体作品来看，它们并不是背离现实，摒弃再现，单纯地表现自我的，在实际上只不过是通过了扭曲的方法，曲折地反映了西方资本主义社会的现实而已，这同现代派在理论上的宣言并不是完全一致的。而大量的充斥于西方文艺市场，完全按照“自我表现”的“箴言”，根本摒弃客观再现的作品，则陷入了抽象化、概念化，变成了机械表达作者思想观念的单纯号筒，有些甚至沦为列宁曾经批评过的那种不堪入目、不能引起任何美的感受和联想的“丑八怪”，以至失去大量的读者和观众，而使现代主义文艺思潮逐渐走向衰微。

近年来，在我国文艺理论批评领域有一种颇为时髦的观点，这就是往往以中国古典艺术重表现的特点为西方现代派提供佐证，说什么朦胧诗在中国古已有之，荒诞戏在中国古代亦有之……西方的时髦艺术俨然被说成是中国古典艺术的胎儿。这种将不同国度、不同历史时代的艺术混为一谈的说法，是不符合历史唯物主义的。我们并不否认某些现代派的西方艺术家曾经接受了中国传统艺术的影响。但是，也必须看到中国古代艺术与西方现代艺术有着根本的区别，它们毕竟是建立在不同的社会基础之上的意识形态。以某些表现手法的类似性来为现代派艺术辩护并制造合理根据，这种研究方法是不科学的。以艺术的抽象性而言，已故国画大师张大千就曾说过：“中国画三千多年前就是抽象的，不过我们是精神上的抽象，而非形态上的抽象。”^⑧我以为这里所说的精神上的抽象就是体物得神，先立画意，其中有典型化的意思在内。但在表现形态上中国画并不追求抽象，虽有变形和夸张，但仍然是“以形写神”，“形神兼备”。既反对“谨毛而失貌”，又反对任意涂抹，不辨牝牡的倾向。这同某些西方现代派绘画那种完全不顾形似、肆意涂抹，在形态上抽象到人人不知为何物，是有着根本区别的。

中国古典美学强调艺术以表现为主，而对艺术的根本要求却是表现与再现的统一。这就形成了不同于西方以再现为主的独特美学范畴：艺术意境。作为西方传统的美学范畴，艺术形象是指通过具体感性的形式对于客观事物的反映，其中虽也包涵着作者对客观形象的认识和表现的意蕴，但强调的却是以再现为主。形象一词本身并没有将主观表现的意思明确地显示出来。实际上，将艺术形象的涵义说得更准确一些，应是物态化了的艺术家的意象（自然，意象是来源于客观形象的），所以现在美学界的不少同志，将形象思维改称意象思维。然而，艺术意境这个概念却有所不同，既明显突出地包蕴着主观表现的因素：情与理（意）；又包蕴着客观再现的因素：形与神（境）。它是以表现论为主而又不纯属表现论的美学范畴，体现了表现与再现相统一的艺术规律。王国维曾经说：“言气质、言神韵，不如言境界。有境界，本也。气质、神韵，末也。”^④其言虽不无自矜之意，然而却不能否认他一言中的，抓住了艺术创造的基本规律：主客观的统一。因此比单纯强调主观表现的“气质”说或“神韵”说，更为全面而深刻。

意境这一美学范畴虽然是从诗歌创作实践中总结概括出来的，但艺术意境的创造在范围上并不仅仅限于诗歌领域。诸如绘画、雕塑、音乐、舞蹈、戏剧、电影、散文乃至小说等等，又何尝不描写意境。中国绘画常常将意境的创造作为艺术构思的中心，散文中的意境描写比比皆是，我国古典戏曲中出色的意境氛围举不胜举。就以塑造典型形象为主的小说而论，也是不乏其例的。可以毫不夸张地说，一切富于诗情画意的艺术创作，都无不包容着艺术意境的因素。人们通常称许某些艺术创作富于诗意，

其实就是意境创造所显示的艺术效果。它是艺术美表现的一个重要方面。作为对艺术创造具有普遍意义的规律性概括，这一美学范畴可以同艺术形象的范畴相互补充，并行不悖，作为标志中国美学特色的概念而纳入到我们的美学理论体系中去。

意境说的产生并不是偶然的，也非接受外来美学思想影响的结果。说它受孕和脱胎于叔本华、尼采的美学思想，不是实事求是的。意境一词借用的虽是佛学用语，但它的思想内涵却是同中国传统的美学思想一脉相承，存在着明显的继承发展关系。有的同志认为，晚唐司空图的《诗品》是艺术意境的源头，这也是不符合事实的。因为艺术意境作为一个带有普遍意义的美学范畴，基本思想是强调物与我、景与情、意与境的统一。其思想渊源远非自晚唐始。南北朝时刘勰所说的“神与物游，情孕所变”“神用象通”“隐括情理”的思想，就可以看作是意境说的滥觞；其次是明确提出意与境的关系问题和概念的，在司空图之前还有《文镜秘府论》中所说的“境与意相兼道”，再有王昌龄指出的诗有“三境”：“一曰物境；二曰情境；三曰意境”。他并且对“诗格”作过如下阐释：“久用精思，未契意象，力疲智竭，放安神思，心偶照境，率然而生”，“搜求于象，心入于境，神会于物，因心而得”。^⑤这里，意境作为完整的概念首次在文学理论中出现。虽然王昌龄是将“境”与“格”分开来讲的，对意境的涵义把握的还不够确切。但从他的整个思想来看，王昌龄对心与境、与物、意与象的关系，在认识上还是符合传统的美学思想的。特别是他结合具体创作过程指明了意境产生的契机，这无疑是非常可贵的。司空图虽然也说过“思与境偕，乃诗家之所尚者”^⑥，但他具体阐明的二十四“诗境”是偏重从风格角度来讲的，他所强调的“韵外之致”“言有尽而意无穷”等等，只是从侧面触及了艺术意境的一些特征，还不能说从正面把握了意境的基本思想实质。所以说他是什么”第一个以全力建立诗的‘意境’说的人”