

形象思维问题

XINGXIANG SIWE WENTI

资料选编

Ic/11/10
10/11/10

形象思维问题

资料选编

四川大学中文系资料室



四川人民出版社

一九七八年·成都

首都师范大学图书馆



20707831

形象思维问题 (资料选编)

四川人民出版社出版 (成都盐道街三号)
四川省新华书店发行 四川新华印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/32 印张10 字数222千
1978年9月第一版 1978年9月第一次印刷
印数: 1—20,000册

书号: 10118·108 定价: 0.61元

内 部 发 行

目 录

毛主席给陈毅同志谈诗的一封信…………… (1)

前 言…………… (8)

形象思维探讨

——学习《毛主席给陈毅同志谈诗的一封信》

…………… 浦满春 (15)

批判反形象思维论…………… 茅 仪 (25)

形象思维二题…………… 孟伟哉 (33)

艺术创作有特殊规律…………… 王朝闻 (59)

论“诗美”

——读毛主席给陈毅同志谈诗的一封信

…………… 唐 弢 (80)

让形象思维展翅飞翔

——喜读《毛主席给陈毅同志谈诗的一封信》

…………… 李焕之 (100)

中国古代文艺理论中的形象思维问题

…………… 郭绍虞 王文生 (108)

试论形象思维…………… 李泽厚 (118)

关于形象思维问题……………狄其骥 (150)
艺术的思维与形象的创造……………以群等 (171)

论文学艺术的特征 (摘录)……………毛星 (189)
文艺领域里必须坚持马克思主义的认识论

——对形象思维论的批判

……………郑季翘 (202)

关于“形象思维”的若干资料

……………文学研究所文艺理论组 (236)

别林斯基论形象思维…………… (251)

高尔基论形象思维…………… (269)

法捷耶夫论形象思维…………… (288)

形象思维问题资料目录索引…………… (300)

毛主席给陈毅同志谈诗的一封信

陈毅同志：

你叫我改诗，我不能改。因我对五言律，从来没有学习过，也没有发表过一首五言律。你的大作，大气磅礴。只是在字句上（形式上）感觉于律诗稍有未合。因律诗要讲平仄，不讲平仄，即非律诗。我看你于此边，同我一样，还未入门。我偶尔写过几首七律，没有一首是我自己满意的。如同你会写自由诗一样，我则对于长短句的词学稍懂一点。剑英善七律，寒老善五律，你要学律诗，可向他们请教。

西 行

万里西行急，乘风御太空。

不因鹏翅巨，那得鸟途通。

海酿千钟酒，山裁万仞葱。

风雷驱大地，是处有亲朋。

只给你改了一首，还很不满意，其余不能改了。

又诗要用形象思维，不能如散文那样直说，所以比、兴两法是不能不用的。赋也可以用，如杜甫之《北

征》，可谓“敷陈其事而直言之也”，然其中亦有比、兴。“比者以彼物比此物也”，“兴者，先言他物以引起所咏之词也”。韩愈以文为诗；有些人说他完全不知诗，则未免太过，如《山石》，《衡岳》，《八月十五酬张功曹》之类，还是可以的。据此可以知为诗之不劣。宋人多数不悛诗是要用形象思维的，一反唐人规律，所以味同嚼腊。以上随便谈来，都是一些古典。要作今诗，则要用形象思维方法，反映阶级斗争与生产斗争，古典绝不能要。但用白话写诗，几十年来，迄无成功。民歌中倒是有一些好的。将来趋势，很可能从民歌中吸引养料和形式，发已成为一套吸引广大读者的新体诗歌。又李白只有很少几首律诗，李贺除有很少几首五言律外，七言律他一首也不写。李贺诗很值得一读，不知你有兴趣否？

祝好！

毛泽东

一九六五年，七月廿一日

（原载《诗刊》1978年1月号）

词语注解

形象思维 形象思维是人类认识和反映客观存在的思维方法之一。文艺创作要用形象思维，所以又叫“艺术思维”。它和逻辑思维（抽象思维）一样要受世界观的制约和指导。

律诗 我国古典诗歌形式（旧体诗），分古体诗和近体诗（今体诗）两大类（所谓“古”、“今”是以唐代而言）。古体诗指唐代以前流行的诗歌形式，每篇句数不限，有四言、五言、七言、杂言诸种，没有严密的格律，较为自由。近体诗即格律诗，起沅于南北朝，成熟于唐初。律诗以格律严密得名，它在平仄、对仗、押韵、句数、字数各方面都有严格的规定。律诗又分为：五律（每首八句，每句五字）；七律（每首八句，每句七字）；排律（即长律，是五律或七律的延长，简称五排或七排，每首十句以上）。偶有六律。绝句分五绝、七绝，每首四句，对仗可用可不用，可看作是五律或七律的截半，故又称“截句”。

平仄 我国中古时代汉语字音的声调分平、上、去、入四声。平即平声（约相当于现代汉语普通话中的阴平、阳平二声），仄即上、去、入三声（约相当于现代汉语普通话中的上、去二声。古入声字在普通话中已消失，分别转入其它声调。）律诗讲究平仄调节，使声调谐协，抑扬顿挫，实于音乐性。

长外句·词学 长外句，我国古典诗歌中“词”的别称。因词的句子不歪齐，外句少到一字，长句多达十一字，所以又称“长外句”。词起沅于唐代，盛行于宋代。它本是民间配乐的歌词，后来依声填词，玩来的歌名便成了词牌。词牌规定了一首词的句数、字数和声韵。现存词牌千余种，常用的有几十个。词又分单调（不分段）、双调（两段，即上、下阕，或上、下片）。根据词的长外，又分长调、中调、小令。研究词的格律、写作等方面的知识叫“词学”。

比、兴、赋 我国古典诗歌的传统表现手法。最早见于《周礼·春官·大师》：“大师……教六诗：曰风，曰赋，曰比，曰兴，曰雅，曰颂。”《诗大序》本其说改称“六义”。经过王逸、郑玄、刘勰、钟

嵘、孔颖达等人的解释和研究，才逐渐明确风、雅、颂是指诗的体制，赋、比、兴是指诗的创作手法。宋代朱熹在《诗集传》中，根据前人的研究，把赋、比、兴概括为：“兴者，先言他物以引起所咏之词也；赋者，敷陈其事而直言之也；比者，以彼物比此物也。”

自由诗 不讲格律的诗歌。从某种意义上讲，我国古代的杂言诗也可以说是一种自由诗。但我国从“五四”以来流行的新诗主要是受外国自由诗，如美国诗人惠特曼（1819—1892）等人的诗歌的影响。

今诗 即毛主席《关于诗的一封信》所说的“诗当然应以新诗为主体”的“新诗”。

古典 指古典诗歌（旧体诗）的形式、规则，即讲究平仄、对仗等。新诗不应要求这些，所以毛主席说“要作今诗，……古典绝不能要。”但要写旧体诗，则要讲究这些，“不讲平仄，即非律诗。”

杜甫（712—770）唐代大诗人，字子美，巩县（今属河南）人，生活在唐王朝由盛转衰时期。他的诗较为全面而深刻地反映了这一时期的社会现实和民间疾苦，有“诗史”之称。杜甫最擅律诗，格律严整，风格多样。因他天宝年间曾客居长安杜陵附近的少陵，安史之乱后曾任肃宗“左拾遗”，入蜀后曾任西川节度使严武的检校工部员外郎，故又称“杜少陵”、“杜拾遗”、“杜工部”。著有《杜少陵集》二十五卷，通行的有仇兆鳌的《杜少陵集详注》、杨伦的《杜诗笺疏》等。

《北征》 杜甫在唐肃宗至德二年（755）八月写的一首五言古诗。这年四月，杜甫从安禄山占领下的长安逃到凤翔，在肃宗流亡政府中任左拾遗（谏官）。八月，从凤翔回鄜（fū）州（今陕西富县）探望家室。全诗记述了这次回家的经历和观感，描写了连年战祸给人民造成的疾苦，抒发了自己的悲忿心情，表达了对国事的关怀和对时局的看法。全诗七百字，是杜甫五言古体中最长的一首。描写细腻，结构缜密。征，旅行的忌思。鄜州在凤翔东北，故诗名《北征》。

韩愈（768—824）字退之，河阳（今河南孟县）人，唐代著名文学家。他在政治上维护集权统一，反对藩镇割据和宦官弄权，排斥佛老，提倡“道统”，主张封建等级制度。在文学上他反对六朝以来形式主义的骈偶文风，要求革新，主张“词必己出”、“唯陈言之务去”，

和柳宗元等一起倡导“古文运动”。他擅长散文，其诗有散文化倾向，从苏东坡以来对其诗褒贬不一，明朝王世贞在《艺苑卮言》中批评他“于诗本无所解”则未免过分。因昌黎韩姓在唐代是望姓，故韩愈又称“韩昌黎”。又因他曾任吏部侍郎，死后谥“文”，故又称“韩吏部”、“韩文公”。有李汉编的《昌黎先生集》四十卷，《外集》十卷。

韩愈以文为诗 “文”指散文。我国古代散文概念很广，韵文以外的文章都称散文，包括书、启、奏、议、论说、沈记等等。“以文为诗”即以写散文的手法来作诗，以至诗歌散文化。宋代诗人陈师道《后山诗话》曾引黄庭坚之说：“韩以文为诗”。韩愈诗虽不完全如此，但开了这个先例，宋人多有此弊。

《山石》 韩愈的一首七言古体记沈诗，可能在贞元十七年(801)从徐州到洛阳途中所作，描写深山古寺见闻，抒发志慨，情景交融，富有诗志。

《八月十五酬张功曹》即《八月十五夜赠张功曹》，是韩愈在永贞元年(805)所作的一首七言古体。张功曹名署。唐德宗贞元十九年，韩、张同在都城长安任职，后来同被贬谪到南方，永贞元年，唐宪宗李纯颁发赦令，二人均在湖南郴州候令，韩改官江陵府法曹参军，张改官江陵府功曹参军。此诗为得知改官消息时作，形象鲜明，风格清新。

《衡岳》 阮题为《谒衡岳庙遂宿岳寺题门楼》，是韩愈在永贞元年由郴州往江陵任所途中沈衡山所作的一首七言古诗，描绘衡山景色，叙述谒祭南岳庙和投宿情景，抒发政治上受到打击的忿慨，写景、叙事、抒情浑然一体。

李白 (701—762) 唐代大诗人，字太白，祖笈陇西成纪(今甘肃太安县)，隋末其先代流寓西域。李白出生于西域碎叶河上的碎叶城(唐高宗调露元年设置，在今苏联吉尔吉斯斯坦内)。李白生活在唐王朝由盛始衰时期，既充满积极进取精神，又不满政治腐化；他的诗既抒发政治理想，又发泄心中苦闷，既赞颂祖国壮丽河山，又抨击黑暗势力。在艺术上热情豪放，语言清新，善于从民歌和神话传说中吸取养料，幻想丰实，音律和谐多变，富于浪漫主义色彩。他擅古体(特别是七言歌行)和绝句，很少写律诗，即写亦不严守格律。因李白幼时曾随父居住昌明

(即彰明，今属四川江油县) 专莲乡，专年时曾在翰林院供职，故后世又称“李专莲”（或“专莲居士”）、“李翰林”。著有《李太白集》三十卷，溧人王琦注本较为详实。

李贺（790—816）唐代专年诗人，字长吉，昌谷（今河南宜阳县）人，没落的唐宗室后裔，一生只作过“奉礼郎”小官。他擅长古体诗，常用乐府旧题，很少写律诗，在诗集中没有律诗。其诗常用神话传说，想象丰实、新奇，多用比喻、象征手法，富于独创性，浪漫主义色彩甚浓，在我国诗史上独树一帜，被称为“长吉体”。溧人王琦等人的三家评注《李长吉歌诗》较为详备。

《西行》诗注解

题解

1964年10月底至11月，陈毅同志率中国政府代表团参加阿尔及利亚革命起义十周年庆典、柬埔寨完全独立七周年庆典，并应邀访问印尼，途经巴基斯坦、阿联、缅甸，写了七首五言律诗，总题为《六国之行》，呈毛主席指正。毛主席仔细多改了第一首，即《西行》。这一首，可以看作是总贯在个组诗的序诗，其余六首每首写一个国家。

1964年是我国和全世界人民反帝、反殖、反多斗争蓬勃开展的一年，也是毛主席为我国制定的革命外交路线取得辉煌胜利的一年。由于我党、我国人民和全世界马列主义政党、革命人民的坚决斗争，苏美两霸妄图孤立我国的阴谋接连破产，我国国际威望越来越高，同我国建交的国家已达五十个，有联系国家和地区增至一百二十多个，当年参加我国建国十五周年庆典的有八十多个国家和地区的代表团。这年十月十六日，我国成功地爆炸了第一颗原子弹，同一天，苏多叛徒集团头目赫鲁晓夫垮台。这对我国和世界人民的革命斗争是个极好时机。作为付总理兼外长的陈毅同志正是在这个时候乘革命东风飞赴亚非六国的。

《西行》一诗，通过这次重要的外事活动，热情歌颂了毛主席革命外交路线的伟大胜利，亚、非、拉各国人民风起云涌的民族、民主革命

和反殖、反霸斗争，以及我国和各国人民之间的战斗友谊，已现了“我们的朋友遍天下”的光明景象，表现了我国人民乘胜前进的豪迈气概。全诗“大气磅礴”，运用传统的赋、比、兴特别是“比”的手法，形象鲜明，语言凝炼，蕴藏着深刻、丰实的思想内容。

注解

①**万里**：陈毅同志这次出国访问，最先是参加阿尔及利亚革命十周年庆典，单是从北京到阿尔及利亚首都阿尔及尔的里程即在一万五千公里以上。阿尔及利亚在中国的西百，故称“西行”。这句是“赋”的手法。

乘风：《宋书·宗慆传》记宗慆少时以“乘长风破万里浪”来表达他的志向，因此，后来便用“乘风破浪”来比喻志向远大，奋勇前进。**御**：本义作驾驶解，此是行、沈的忌思。这句表白是说，飞机乘风奋飞在万里长空，其深刻含义则是中国人民有志气，有气魄，不畏苏美两霸的干涉、封锁，排除万难，奋勇前进。这句“赋”中有“比”。以下五句全是“比”。

②**鹏翼**：大鹏鸟的翅膀。《庄子·逍遥游》中说：南海有一种叫鲲的大鱼，变化为鹏，“其翼若垂天之云。”毛主席在《念奴娇·鸟儿问苍》中用“鲲鹏已翅，九万里”来比喻伟大、坚强的共产主义者。**鸟边**：鸟边，形容边路艰险、狭窄，只有鸟雀才能飞过。李白《蜀道难》中有“西当太白有鸟边”之句。这一联字面上是说，因为敢于已翅飞行，才打通了艰险的旅途，其深意是由于伟大的中国共产党坚持马列主义，坚持革命，英勇斗争，才打破了苏美两霸联合反共、反华，封锁、孤立中国的阴谋，取得了当前的伟大胜利。

③**仞**：古代计量单位，约八尺为一仞。**菑**：专茆，此处指高山峻岭。这一联表白是写从飞机上俯瞰大海和高山的景象，实则通过奇妙的联想，美沈、专茆这种象征性的比喻，显现了中国人民受到全世界革命人民的热忱欢迎。

④**风雷**：风暴雷霆。《易·说卦》：“挠万物者莫疾乎风，动万物者莫疾乎雷。”在科学不发达的古代，人们认为风雷是振动自然界万物的一种强大力量。这里借喻国家要独立、民族要解放、人民要革命的皇帝、反殖、反霸斗争。**驱**：行，遍。**是处**：到处。

（邱俊鹏 王兴平）

前 言

《毛主席给陈毅同志谈诗的一封信》指出：“诗要用形象思维”，“宋人多数不悖诗是要用形象思维的，一反唐人规律，所以味同嚼蜡”。信中还指出：“要作今诗，则要用形象思维方法，反映阶级斗争和生产斗争。”毛主席对于“形象思维”，作了充分的肯定并提到了文艺创作规律的高度。这对于当前批判“四人帮”在文艺问题上散播的种种谬论和今后发巨我国的社会主义文艺事业，都具有深远的意义。为了学习毛主席关于“形象思维”的光辉思想，我们编了这本资料选集。

形象思维，是文艺认识现实、反映现实的方法和规律。作为一种客观存在，在文艺史上，它为中外古今的作家、艺术家、文艺理论家实践着和探索着，同时被用不同的术语表述着。但是，用形象思维这个术语来加以表述，则首先是十九世纪俄国革命民主主义者别林斯基。

别林斯基对于形象思维最初有“寓于形象的思维”和“用形象来思考”两个提法。一八三八年，别林斯基在他写的书评《伊凡·瓦年科讲述的〈俄罗斯童话〉》一文中说：“诗歌不是别的什么东西，而是寓于形象的思维。”后来他把这个定义扩大到整个艺术，说“艺术是寓于形象的思维”。在谈创作时，他则一再提“要用形象来思考”。一八四一年以后，别林斯基从唯心主义转到唯物主义立场，从此，他在文章中不再使用“寓于形象的思维”，而改用“想象”或“创

造性的想象”，但仍提“用形象来思考”。别林斯基是形象思维这个术语的提出者，我们摘编了他的有关论述，以便读者了解他在这一问题上的基本观点。必须指出：一、别林斯基是在反对当时忽视艺术特征的形式主义倾向的情况下提出形象思维问题的，这有他合理的因素；二、别林斯基对形象思维的解释，有时是给艺术下定义，阐明艺术的本质和特征，有时则是讲艺术的创作过程；他的观点即使是在后期转到唯物主义立场以后，也并没有彻底摆脱唯心主义的影响，如：作家在创作过程中是否是自觉的，作家是否了解作品中所表现的思想，等等，他的解释却是矛盾的。

十月革命后，苏联文艺界沿用形象思维这个用语，并开始从马克思主义的观点出发，对这一术语进行新的解释，其中以高尔基和法捷耶夫较为突出。我们摘编了他们的有关论点。

高尔基对于形象思维有“用形象来思考”、“用形象来思维”、“形象思维”等提法，但他用得最多的是“想象”。高尔基认为：“作为真正的艺术家，是用形象来思考的。”

（《致弗·维·伊万诺夫》1923）“作家底工作”“须各式各样地想象自己底观念和印象，思想和经验等等，而将它们装进各种的形象、情景和性格里去”（《给两个青年作家的公开信》1930）；“组合事件和性格中间的那些最常常遇到的特点和事实，把它创造成生活的图画，人物的典型”（《果戈里论》）。在论形象思维的特点时高尔基说：“在求生的斗争中，自己的本能在人身上发已了两种强大的创造力：认识和想象。认识——这是观念、比较、研究自然的现象和社会生活的事实的能力，简单说：认识就是思维。想象在其本质上也是对于世界的思维。但它主要是形象的思

维，是‘艺术’的思维”（《谈谈我怎样学习写作》1928）。又说：“思维、认识不外乎是技巧，是一系列方法——观文、比较——研究。凭借他们，我们的‘生活印象’、‘体验’被哲学加工而形成观念，被科学加工而成为假说和理论，被文学加工而形成形象”（《论文学技巧》1932）。从高尔基的观点看来，形象思维除生动的直观形象外，并不排斥“比较”“研究”等思维活动。同时，高尔基指出形象思维包括“予测”容许“幻想”和“夸张”。高尔基强调“理知”“逻辑”在形象思维过程中的作用；反对强调单纯的“直觉”、“下意识”作用等等的观点。他主张“艺术家应该努力使自己的想象力和逻辑、直觉、理性的力量平衡起来。”（《和老年作家谈话》1934）

法捷耶夫是把“形象”与“思维”直接联系起来作为一个术语即形象思维来使用的第一人。在他担任“拉普”领导工作期间，一九三〇年，他作题为《争取做一个辩证唯物主义的艺术家》的讲演，在批评创作中从概念出发的倾向时说：“这已经不是形象思维。”法捷耶夫认为艺术家是“用形象来思考”。他说：“艺术家传达现象的本质不是通过该具体现象的抽象，而是通过直接存在的具体已示和描绘。艺术家通过对现象本身的已示来揭示规律，通过个别的已示来揭示一般，通过对局部的已示来揭示全体，从而在生活的直接现实中仿佛造成了生活的幻形。”关于形象思维在创作过程中的表现情况，他说：“从现存的现实得到直觉印象时就开始了。”并且直到最后创造出形象、典型和整个作品的形象体系，都是不离开“直觉”印象的。他强调世界观在形象思维过程中的作用。他说：“不言而喻，艺术家不是自动记录机——这是带着他所固有的阶级心理的社会的人——因此，他

得自现实的印象是他的社会个性、他的阶级世界观和他的个性特点和气质的表现。”同时指出作家掌握马克思主义世界观有助于“更好地清除一切偶然的‘浮在事传表百上的’因素”，“并阐明实际运动的实际规律”。

在我国，随着别林斯基、高尔基等人的文艺论著和谈创作经验的文章的翻译和传布，形象思维这个术语在一些文章和著作中开始出现。但是，在对于形象思维的理解方面，一九五六年以前，一般是肤浅的、片面的。在这时期对于形象思维的理解存在两种错误倾向：

一种是片面强调形象思维的特征，否定理性、世界观对形象思维的作用。其中最突出的是反革命分子胡风。胡风歪曲形象思维的特征，把形象思维的特征强调到神秘化的程度。他在《剑·文艺·人民》一书和《对文艺问题的总见》等文中，把形象思维说成是“文艺的特殊机能的实践”，“主观战斗精神的燃烧”，“生命的孤注一掷”，并要作家“从‘逻辑公式的平面上’跨过”。他的反动目的是反对马克思主义对于文艺创作的指导作用。

另一种是忽视形象思维的特征，把形象思维与逻辑思维混同起来，认为艺术家的创作活动与哲学家、科学家不同的仅仅是把认识现实得来的概念再加以形象化。如有人说：“现实的本质，现实的真理的发现，必然有个抽象的过程：哲学、科学如此，文学也是如此。”“从现实出发，发现现实的本质和真理：这在科学、哲学和文学上全都是一样的……。”作家先把生活现象加以思考，“这就产生了概念，产生了主题思想。然后以这一概念，这一主题思想为中心去概括各个生活现象之最适合于表现这一概念，这个主题思想的各方面特征的东西而成为概括的艺术形象。”（《文学论稿》323

页)还有人认为：“文艺作品，也和其他科学一样，是把在实践中获得的感性认识上升到理性认识以后，又回到实践中去推动工作的。这里边包括了两个阶段，在第一阶段，文艺工作者对于客观世界的认识，基本上是与其他科学工作者没有两样的。但第二阶段，则一切科学都是通过理论与实验来表现它对于客观世界的认识，而文艺作品却通过形象来表现的。”(《文艺报》4卷9期28页)他们把形象思维的过程歪曲为：个别——一般——个别，或感性——理性——感性的庸俗公式。这种观点是文艺创作中公式化、概念化倾向的理论基础。

一九五六年二至三月，中国作家协会第二次理事会会议(扩大)在北京召开。会议指出：“公式化、概念化的作品的主要表现是忽视艺术的特征，忽视我们的工作是一种形象思维的工作。”(《文艺报》一九五六年五、六期合刊54页)接着，《文艺报》从当年第八期起开闢专栏《关于典型问题的讨论》，在这个专栏下出现了讨论形象思维的文章。以后，国内的其他刊物如：《新建设》、《学术月刊》、《文学研究》等刊物也陆续刊载这方面的文章，对形象思维开已了热烈的讨论。

在这次讨论中，绝大多数的作者对形象思维问题持肯定态度。他们在肯定形象思维的同时，对形象思维的本质、表现特征、形象思维与逻辑思维的关系、形象思维与世界观的关系，等等，作了有益的探讨。他们的观点大体上可以概括为下列几点：一、肯定形象思维是艺术认识现实、反映现实的思维方式和规律；反对否定形象思维和把形象思维降低为非理性的形象直觉的观点；二、形象思维对现实生活的认识遵循从感性到理性的一般思维过程；在这一过程中它对从现实中获得的感性材料进行概括、集中，即经过去粗取精，去